ICONOGRAFIA

Pesquisa e aplicação em estudos
de Artes Visuais, Arquitetura e Design

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITOR
João Carlos Salles Pires da Silva

VICE-REITOR
Paulo Cesar Miguez de Oliveira

ASSESSOR DO REITOR
Paulo Costa Lima

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

DIRETORA
Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

CONSELHO EDITORIAL

Alberto Brum Novaes
Angelo Szaniecki Perret Serpa
Caiuby Álves da Costa
Charbel Niño El-Hani
Cleise Furtado Mendes
Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti
Evelina de Carvalho Sá Hoisel
José Teixeira Cavalcante Filho
Maria Vidal de Negreiros Camargo

COMISSÃO CIENTÍFICA
Eugênio de Ávila Lins
Maria Herminia Olivera Hernández
Luís Alberto Esteves dos Santos Casimiro
Eriel de Araújo Santos

APOIO
Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Escola de Belas Artes (EBA)
Museu de Arte da Bahia (MAB), Brasil
Centro de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), Brasil
Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade (CEPESE), Portugal
Universidade do Porto (UP), Portugal
Fundação de Amparo à pesquisa da Bahia - Fapesb
Edital de Apoio à publicação Científica/Tecnológica – Edital 024/2014.

ICONOGRAFIA

Pesquisa e aplicação em estudos de Artes Visuais, Arquitetura e Design

Maria Herminia Olivera Hernández
Eugênio de Ávila Lins
ORGANIZADORES

Salvador
2016

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Os textos e imagens veiculados na presente publicação são de inteira responsabilidade de seus autores.

PREPARAÇÃO DE ORIGINAIS, REVISÃO E NORMALIZAÇÃO
Tainá Amado
Filipe Castro
Sandra Batista

REVISÃO ORTOGRÁFICA
Marivaldo Bentes da Silva

TRADUÇÃO
Mayra Lins

CAPA
Renata Voss

PROJETO GRÁFICO
Renata Voss e Vitor Braga

EDITORAÇÃO E ARTE FINAL
Lúcia Valeska Sokolowicz

Sistema de Bibliotecas – UFBA

Iconografia: pesquisa e aplicação em estudos de Artes Visuais, Arquitetura e Design / Maria Herminia Olivera Hernández, Eugênio de Ávila Lins (org.). – Salvador : EDUFBA , 2016.
301 p.

ISBN 978-85-232-1492-0

1. Iconografia. 2. Arte – Estudo e ensino. 3. Arte sacra.
I. Hernández, Maria Herminia Olivera. II. Lins, Eugênio de Ávila.

CDU – 745
CDD – 743.9

Editora filiada à:

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Rua Barão de Jeremoabo s/n
Campus de Ondina – 40170-115
Salvador - Bahia - Brasil
Telefax: 0055 (71) 3283-6160/6164
edufba@ufba.br – www.edufba.ufba.br

Sumário

Apresentação

A iconografia não trata somente de deuses e de santos: é algo a mais. Conforma um método de estudo que abrange qualquer manifestação de tipo figurativo em sua acepção mais ampla.[1]

Este livro materializa a multiplicação dos resultados do curso intensivo internacional Iconografia: pesquisa e aplicação em estudos de artes visuais, realizado no Museu de Arte da Bahia (MAB). Coordenado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes (PPGAV/EBA) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), através do convênio de colaboração conjunta com a Universidade do Porto (UP), de Portugal, e o Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade (Cepese), também de Portugal, teve como organizador o grupo de pesquisa Arquitetura e Design no Universo das Artes Visuais,[2] que, em vínculo com o grupo de investigação Arte e Patrimônio Cultural no Norte de Portugal, trouxe como convidado o Prof. Dr. Luís Alberto Esteves dos Santos Casimiro,[3] na condição de palestran-

1 CASTINHEIRAS, M. A. *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Ariel, 2007, p. 23.

2 Grupo de pesquisa credenciado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

3 Premiado, em 2010, pelo Vaticano, através das Academias Pontifícias Marianas, pela tese de doutorado *A anunciação do Senhor na pintura quinhentista portuguesa (1500-1550): análise geométrica, iconográfica e significado iconológico.* Salienta-se a vertente inovadora da sua investigação, que reúne o Método Iconográfico, de Erwin Panofsky, e o Método Geométrico, de sua autoria.

te e estruturador do conteúdo das sessões de trabalho, durante os dias em que se desenvolveu o evento.

Através da interlocução com pesquisadores nacionais e internacionais, o curso objetivou intensificar o processo de internacionalização do PPGAV, ampliando e consolidando a modalidade desse tipo de evento como espaço institucional de intercâmbio das produções acadêmicas em artes visuais. Objetivou, também, contribuir para o desenvolvimento de pesquisas na referida área de conhecimento, fornecendo subsídios teórico-práticos necessários para a realização de investigações pertinentes ao Método Iconográfico.

Dessa maneira, o curso esteve inserido como componente curricular optativo da disciplina EBA−A43 Iconografia: Pesquisa e Aplicação em Estudos de Artes Visuais, do PPGAV, no semestre 2013.2, propiciando a discussão de trabalhos de pesquisadores, mestres, doutores e estudantes de pós-graduação em artes e áreas afins. Tendo, como atividade resultante, além da interlocução continuada sobre problemas relacionados à iconografia, a realização de textos voltados para as possíveis aplicações do método e sua projeção nos estudos da arte contemporânea.

A ordem de colocação dos capítulos é precedida pela referência à exposição Mostra sobre Iconografia, que, sob a curadoria da Prof.ª Silvya Athayde, diretora do MAB, foi aberta ao público durante o período de realização do curso.

Os 13 textos disponibilizados na presente publicação são de autoria de investigadores brasileiros e portugueses e se configuram em inestimável caudal de objetos de estudo que comungam diferentes épocas, espaços e especialidades artísticas. No conjunto, constata-se o notório protagonismo da imagem, que demonstra uma força que ultrapassa os contextos do universo religioso, alcançando outros campos e compreendendo representações artísticas e arquitetônicas diversas. A linguagem figurativa, na qual as imagens adquirem um valor e um significado, é o ponto de partida para as análises iconográficas. Na arte contemporânea, segundo afirma o artista visual Eriel Araújo (2014), "artistas revisitam apócrifos ou mesmo uma vulgata para detonar uma atualização ou desvios de significados existentes numa imagem e, com isso, criam dinâmicas em que o passado e o futuro se encontram nas representações".

A metodologia baseada no Método Iconográfico, desenvolvido por Erwin Panofsky (1892-1968),[4] constitui o elo comum partilhado pelos textos aqui reunidos, estes que, por sua vez, informam tratamentos diferenciados, que nos permite identificar dois grupos de propostas. O primeiro deles emprega o Método na sua totalidade como interpretação da obra de arte e, ao mesmo tempo, como

4 Crítico e historiador da arte alemão, considerado um dos principais representantes do chamado Método Iconográfico.

compreensão da sua mensagem mais profunda, explicando o sentido último da obra e justificando sua existência em um determinado contexto. É o caso dos estudos de Luís Casimiro, Mônica Farias, Belinda Neves, Isabel Bastos, Maria Helena Flexor, Francisco Portugal e Sergio Motta, que embasaram seu discurso na aplicação dos seus respectivos estudos do Método Iconográfico panofskyano, por vezes complementado por estudos geométricos. Esse conjunto de autores trata de objetos que formam parte do aparato litúrgico da Igreja Católica, Apostólica e Romana, bem como das normas que se constituem em "programas" a serem seguidos como parte do chamado "comportamento religioso".

O segundo grupo de textos funda-se na utilização do Método Iconográfico, à maneira, digamos, de uma aproximação, compactuando suas ferramentas, no intuito de apropriação e diálogo com outras abordagens metodológicas, voltadas para a abrangência do objeto de estudo. Esse grupo é representado pelos estudos propostos por Eriel Araújo, Emyle Santos, Genilson Silva, Renata Voss, Marivaldo Bentes, Fátima Hanaque e Mariana Reis, que lançam mão do Método Iconográfico à procura de estabelecer uma relação que seja fundamental para a descrição das obras: um procedimento fotográfico que proponha redimensionar a imagem em possíveis sobreposições iconográficas, conceituais e estéticas; a análise dos modos de construção da imagem na publicidade e suas relações com a arte; ou um ensaio para uma nova leitura das artes urbanas figurativas.

A publicação desvela as possibilidades de aplicação do método e sua atualidade no sentido de sua aplicação em leituras transversais e multidisciplinares presentes na contemporaneidade, que não se esgotam aqui.

Por fim, os organizadores agradecem à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), à coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA, à direção do MAB e aos professores doutores Eriel de Araújo Santos e Luís Alberto Esteves dos Santos Casimiro, pelo apoio na realização das atividades que fizeram possível a presente publicação. À Fundação de Amparo à Pesquisa da Bahia (Fapesb) que através do edital de Apoio à Publicação Científica e Tecnológica – Edital 024/2014, viabilizou a publicação deste livro.

Maria Herminia Olivera Hernández
Eugênio de Ávila Lins
Salvador, Bahia, agosto de 2016

Mostra sobre Iconografia

Sylvia Maria Menezes de Athayde

Cada quadro conta uma história. No entanto, as narrativas representadas em muitas pinturas constituem um mistério para a maioria dos visitantes do museu. Isto, porém, não invalida a fruição estética, uma vez que a obra pode ser apreciada pela sua composição, pelas suas cores ou mesmo pela técnica e mestria do artista.

Os artistas se inspiraram na rica fonte das histórias clássicas e bíblicas. Os dramas míticos, históricos e religiosos apresentados são tão absorventes que conseguem um interesse crescente no significado de cada tema.

Mas o que são iconografia e iconologia?

O termo "iconografia" vem do grego *eikon*, que significa "imagem", e "grafia", que remete à escrita da imagem.

Iconografia é um ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte, em contraposição à sua forma. Enquanto a iconologia é o estudo da formação, transmissão e conteúdo das imagens e representações figurativas. A distinção entre iconografia e iconologia surgiu através do crítico e historiador da arte alemão Erwin Panofsky. Segundo ele, a iconografia é o estudo do tema ou assunto, e a iconologia, o estudo do significado do objeto.

Esta mostra foi organizada para ilustrar as aulas de iconografia proferidas pelo Prof. Dr. Luís Casimiro, com obras selecionadas no acervo do museu, cuja iconografia remete a temas da mitologia, alegorias, naturezas mortas e assuntos religiosos.

Mostra sobre iconografia
Museu de Arte da Bahia, Salvador- Bahia, 2014.

Mostra sobre iconografia
Museu de Arte da Bahia, Salvador- Bahia, 2014.

Mostra sobre iconografia
Museu de Arte da Bahia, Salvador- Bahia, 2014.

O método iconográfico e sua aplicação na análise da fachada da Igreja da Madre de Deus em Macau[1]

Luís Alberto Esteves dos Santos Casimiro
CITCEM* (Porto - Portugal)

Introdução

Com este trabalho, pretendemos esclarecer os aspetos essenciais do Método Iconográfico de Erwin Panofsky e verificar a sua utilidade na aplicação concreta a uma obra de arte. Apesar de ser mais fácil situarmo-nos no domínio da pintura para demonstrar a eficácia do método na compreensão integral da obra, optámos por um exemplo no campo da arquitetura, não só pelo fato de ser mais invulgar a aplicação do Método Iconográfico ao campo da arquitetura, como porque nos permitirá esclarecer aspetos verdadeiramente intrigantes no que se refere à iconografia presente na obra escolhida.

Este estudo iniciará pela apresentação resumida dos princípios elementares do Método Iconográfico proposto por Erwin Panofsky, explicando passo a passo o que entende Panofsky por Iconografia e Iconologia, bem como as três categorias de significado em que subdivide o método por ele desenvolvido. Os três níveis propostos pelo método serão aqui aplicados adaptando-os à realidade da arquitetura da fachada da igreja da Madre de Deus em Macau.

---

1 N.E.: Este artigo não foi submetido ao padrão de revisão e normalização de acordo com o manual de estilo da Editora da Universidade Federal da Bahia (EDUFBA), conforme solicitado pelo autor, que se responsabiliza pelos eventuais desvios de ortografia/gramática e das normas da ABNT.

* Centro de Investigação Transdisciplinar "Cultura, Espaço e Memória".

A etapa seguinte consistirá na exposição do historial da igreja, para percebermosalguns aspetos relacionados com a sua construção e as vicissitudes pelas quais foi passando ao longo dos séculos até chegar às ruinas atuais. Em seguida, apresentaremos os traços gerais da sua complexa estrutura arquitetônica. A aplicação do Método Iconográfico iniciará com a leitura e interpretação dos elementos formais mais importantes da fachada, e perceberemos porque tantas vezes é denominada por "Sermão de pedra". Concluiremos com a síntese iconológica, procurando, assim, dar a nossa interpretação quanto à mensagem global veículada pela fachada. Como complemento realizaremos o estudo geométrico da fachada dando conta do rigor que foi utilizado na sua construção.

O Método Iconográfico de Erwin Panofky

Para o historiador de arte alemão, Abraham Moritz Warburg (1866-1929), mais conhecido por Aby Warburg,e os seus seguidores, a Arte não consistianum fenómeno isolado. Ou seja, Warburg olhava para o fenómeno artístico não tanto em si mesmo, mas mais como um reflexo da cultura e da mentalidade de uma época que deixava a sua marca nas obras de arte que produzia as quais o investigador deveria ser capaz de descodificar a fim de perceber a época que lhe deu origem. Aby Warburg entendia cada objeto artístico como um documento que revelava muitas coisas da psicologia humana.[2] Como tal, a História da Arte deveria ser entendida como o resultado de um processo interdisciplinar capaz de fornecer os meios para a identificação e interpretação da obra de arte na sua totalidade. Deste modo, vai desenvolvendo e ganhando consistência uma nova metodologia de investigação, que consiste num processo convergente, unificador e interdisciplinar, englobando num único corpo orgânico Arte, Literatura, Filosofia, História, Matemática, Geometria, Música, Religião, Mitologia, Simbologia… capaz de permitir a compreensão integral da obra de arte. Esta deveria ser entendida em função da base intelectual e dos condicionalismos culturais próprios do contexto no qual a obra foi criada.

Porém, Erwin Panofsky (1892-1968), um dos seguidores de Warburg, e a quem se fica a dever a sistematização do Método Iconográfico, sem ignorar esta vertente do pensamento do seu mestre, interessava-se mais pela imagem em si, pelo significado dos símbolos e pela mensagem que ela encerrava. Por isso, utilizando o mesmo processo convergente e multidisciplinar de Warburg vai procurar realizar uma leitura e interpretação integral da obra de arte, aquilo que hoje se entende como sendo o objetivo da Iconografia. Segundo Panofsky, a Iconografia consiste na classificação, descrição, estudo, identificação e interpretação do signi-

2 Cf. GONZÁLEZ, M. A. C. *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Editorial Ariel, 1998, p. 78-80.

ficado correto das imagens, fornecendo as bases para a interpretação posterior. A Iconografia é, pois, a ciência que tem como objetivo não somente descrever as imagens, mas também classificar, analisar, identificar (interpretar), justificar as fórmulas adotadas pelos artistas.

Por sua vez, a Iconologia (ou *Iconografia interpretativa*, como inicialmente lhe chamou Panofsky) efectua a interpretação dos valores simbólicos e procura descobrir o significado último da obra de arte (filosófico, histórico, religioso, social...) a fim de explicar a sua razão de ser no contexto da cultura, da civilização e da época em que foi criada, independentemente da sua qualidade ou do seu autor.

Para poder compreender a obra de arte na sua totalidade, Erwin Panofky propôs uma metodologia de trabalho, habitualmentedenominada por "Método Iconográfico", sistematizado em 1939, e que engloba três categorias, ou níveis de significado, portanto uma estrutura tripartida:[3]

1- Nível Pré-Iconográfico

2- Nível Iconográfico

3- Nível Iconológico.

O primeiro nível procura efetuar o reconhecimento da obra no sentido mais elementar, recorrendo à experiência prática. Esta etapa é também designada por Panofsky como "Descrição Pré-Iconográfica". Trata-se de fazer uma descrição em termos formais a fim de descrever o significado primário e natural presente na imagem. Nesta descrição devem ser enquadrados os aspetos formais representados e facilmente reconhecíveis por qualquer pessoa de qualquer cultura, pois incide sobre o que é perceptível, de modo natural, como seja o número de pessoas, género, posições, aspeto, vestes, objetos, cores etc. Isto significa, portanto, que, qualquer pessoa, de qualquer cultura e nível de conhecimentos pode cumprir esta etapa do Método Iconográfico, pois trata-se de fazer a mera descrição objetiva e "fotográfica" do que se observa.

Reportando-nos a um exemplo tradicional e muito simples de compreender, se estivermos diante da representação da "Última Ceia" (1495-1498), de Leonardo da Vinci, pintada no refeitório do convento dominicano de Santa Maria das Graças, em Milão, o cumprimento rigoroso desta primeira etapa do Método Iconográfico deveria resumir-se à indicação de que no interior de uma sala estão treze homens sentados a uma mesa com alimentos. Poderíamos, ainda, dar indicações precisas quanto aos alimentos sobre a mesa, às vestes das personagens, aos gestos, às caraterísticas da sala, ou seja, tudo o que, de modo objetivo, qualquer pessoa capta e identifica sem esforço, de forma natural e sem interpretações.

---

3 As indicações relacionadas com o Método Iconográfico foram baseadas nas seguintes obras: PANOFSKY, E. *O significado nas artes visuais*. Lisboa: Editorial Presença, 1989, p. 31-33; GONZÁLEZ, A. C. *Introducciónal método iconográfico*, 1998, p. 86-87; HOLLY, M. A. *Iconografia e iconologia*. Milano: Jaca Book, 2000.

Com efeito, se fossemos tentados a dizer que está representada a Última Ceia de Jesus, já teríamos abandonado o patamar do significado primário e natural e estaríamos a entrar em interpretações convencionais que não seriam possíveis de alcançar por qualquer pessoa sobretudo se fosse de outra cultura e religião.

Deste modo, caso desejemos cumprir na íntegra os três níveis de significado propostos por Panofky teremos de ter em conta que esta primeira etapa não é analítica ou interpretativa, mas sim descritiva.

A segunda categoria denominada por Panofsky como "Iconografia em sentido estrito", consiste na análise iconográfica, propriamente dita. A implementação desta fase tem como objetivo descobrir o tema, isto é, o significado secundário ou convencional da obra de arte. Existe, portanto, uma componente já interpretativa: passa-se do mundo natural, objetivo, para o mundo do convencional edo inteligível. Para identificar e contextualizar o tema, os motivos, as figuras, o episódio representado e o contexto em que o mesmo ocorre, é necessário recorrer a diversos elementos resultantes da experiência e da erudição individual, como sejam as tradições culturais, as fontes literárias ou gráficas da época (ou de épocas anteriores) e a símbolos, alegorias, personificações, atributos, portanto, um universo de conhecimentos que, quanto mais vasto for, melhor permite uma interpretação correta dos elementos iconográficos.

Reportando-nos ao exemplo dado anteriormente, a pintura da "Última Ceia", o cumprimento deste segundo nível do Método Iconográfico deveria tornar possível identificar o tema, o autor, o local onde se encontra pintada, explicar que episódio está representado e o contexto em que ocorre. Reportando-nos às fontes, seria possível identificar cada um dos Apóstolos, com base nas notas dos cadernos de Leonardo (note-se que o fato de identificarmos as personagens como sendo "*Apóstolos*" já é o resultado de uma atitude cultural e de interpretação convencional). Perante os textos bíblicos e os gestos e atitudes das personagens é ainda possível indicar qual o momento específico da Última Ceia plasmado pelo artista. Ou seja, uma série de dados, de explicações, de interpretações que, servindo-nos da nossa experiência pessoal, da investigação de fontes, conhecendo a cultura e a mentalidade da época nos permite interpretar a obra de arte, e explicá-la em si mesma, intrinsecamente, nos seus elementos constituintes.

É oportuno esclarecer que a aplicação destes níveis não constitui nenhum dogma que deva ser seguido sem alterações ou adaptações. Pelo contrário, cada investigador deverá encontrar o seu modo próprio de atuação, sem deixar de continuar a aplicar o Método Iconográfico, na essência dos seus objetivos e princípios. Assim, por exemplo, por questões de ordem prática, os níveis 1 e 2 não necessitam forçosamente de serem separados, podendo ser tratados como um só, evitando a nomeação e repetição dos mesmos elementos iconográficos em dois momentos: primeiro para os descrever no seu significado primário e,

em seguida para apresentar o respetivo significado secundário ou convencional. De salientar que, também para o próprio Panofsky, a descrição e interpretação são dois momentos que se interpenetram. (GONZÁLEZ, 1998, p. 71)

Por último, o Nível Iconológico, que Panofsky designa, inicialmente, por "Iconografia em sentido mais profundo", ou "Iconografia interpretativa", vai ser denominado, mais tarde, por "Iconologia" inspirando-se na obra homónima de Cesare Ripa (c.1560 – c.1645), que estava a ser reabilitada no início do séc. XX, por iconógrafos como o francês Émile Mâle. Segundo Panofsky, trata-se de um método de interpretação, mais de síntese que de análise, onde se procura descobrir o significado intrínseco ou conteúdo da obra de arte.

Na sua plena aplicação, esta etapa final permite compreender o significado último da obra no contexto em que foi criada, interpretar a mensagem profunda que o autor quis transmitir, justificar a sua existência num determinado local. Isto pressupõe naturalmente, o conhecimento de dados importantes extrínsecos à própria obra de arte como seja, conhecer o artista, a sua personalidade e formação, saber quem foi o comitente(a sua cultura, gostos pessoais, estatuto social, etc.), saber o local original para onde a obra foi realizada e o programa iconográfico onde se inseria, entre outros aspetos que se mostrem importantes, considerando caso a caso. Naturalmente que se não for possível dar resposta a todas estas questões, pela ausência de documentos ou por haver dados suficientes, continuará a ser possível realizar os dois primeiros níveis, ficando, contudo, neste caso, o conhecimento integral da obra de arte aquém do que seria a situação desejável.

Retomando a "Última Ceia" de Leonardo da Vinci de que nos servimos para exemplificar estas três categorias, no cumprimento deste terceiro nível de significado, deveríamos perguntar quem foi o comitente e porque foi escolhida a representação da Última Ceia? Ou seja, aspetos extrínsecos à própria obra, mas que ajudam a perceber o seu sentido último, as razões da sua existência num determinado contexto. Sabe-se que a obra foi encomendada pela comunidade dominicana para o refeitório do convento de Santa Maria das Graças em Milão, local onde ainda hoje se encontra. Tratando-se de um refeitório era compreensível que a escolha do tema caísse sobre a temática da Última Ceia. Porém, os refeitórios possuíam, igualmente outra temática frequente: a "Crucificação". Colocava-se, assim, diante do olhar e da presença silenciosa dos religiosos, que tomavam as refeições, dois importantes mistérios da fé cristã para interiorização e meditação: a instituição da Eucaristia que antecedia a morte redentora de Jesus.

Ora acontece que, no mesmo refeitório, a pintura da "Crucificação" (datada de 1495), situada na parede oposta onde está a "Última Ceia", tinha sido entregue a Giovanni Donato da Montorfano. Isto significava que a opção de Leonardo

se restringia ao tema da Última Ceia. Compreendemos, assim, por explicações extrínsecas à própria obra, os motivos da sua existênciae a mensagem que procura transmitir no contexto em que se encontra. Podemos ir ainda um pouco maislonge na compreensão de algumas opções de Leonardo, nomeadamente no que se refere à perspetiva utilizada no esquema de composição da pintura que está situada na parede menor do espaço retangular do refeitório. Com efeito, as linhas de fuga da arquitectura representada na obra de Leonardo, seguem os mesmos eixos que fazem parte da estrutura arquitetônica das paredes maiores do mesmo refeitório dando-lhe, assim, continuidade e que se tornam perfeitamente compreensíveis para um observador situado no centro geométrico do pavimento do refeitório.

Como se conclui pela aplicação das três etapas do Método Iconográfico,trata-se de um método cientificamente rigoroso, exigente e que necessita de grande investigação e aprofundados conhecimentos em diversas áreas do saber a fim de poder dar resposta aosrequisitos exigidos em cada um dos níveis, mas que, no final, permitem uma compreensão mais completa da obra de arte.

Historial da igreja da Madre de Deus

Macau, que estava sob administração portuguesa desde 1557, recebeu a primeira missão jesuíta em 1563 com a chegada de três membros da Companhia de Jesus, que ali estabelecem a sua primeira residência. Foram eles, os padres Francisco Perez e Manuel Teixeira e o Irmão André Pinto.[4] Estas instalações não eram mais que simples casas de tabique mas constituiriam o embrião de outros edifícios maiores e mais resistentes que foram construídos ao longo dos anos para albergar uma comunidade cada vez mais numerosa. Com efeito, em 1572 acrescentou-se uma "escola de ler e de escrever", em 1580 construiu-se uma pequena casa, com capela, para os catecúmenos chineses, situada por detrás da residência e que ocupava, provavelmente, o local onde mais tarde se construiria a grandiosa igreja cuja fachada analisaremos. Em 1594 foi erguido o Colégio e, no ano seguinte, verificou-se o primeiro de diversos incêndios que iriam conduzir os edifícios a ruinas. Em 1601 registou-se novo incêndio que deixou a igreja em ruinas. Nesse mesmo ano iniciou-se a reconstrução da igreja tendo ficado pronta de forma definitiva, em 1603. O fim das obras e as cerimónias de inauguração ocorreram durante as festas natalícias desse ano. Habitualmente atribui-se a autoria do projeto ao matemático e jesuíta Carlo Spinola (1564-1622). A fachada,

4 Todas as indicações relativas à história da igreja da Madre de Deus em Macau foram baseadas nas obras de TEIXEIRA, M. M. *A fachada de S. Paulo*. 2. ed. Macau: Imprensa Oficial, 1987, p. 9-26 (Ilustrações do Barão vonReicheneau) e de COUCEIRO, G. *A igreja de S. Paulo de Macau*. Lisboa: Livros Horizonte, 1997, p. 61-92.

porém, só será concluída na década de 40 do século XVII, apontando-se os anos de 1640 a 1644 como sendo os mais prováveis para a sua conclusão.

O estado atual da fachada, em ruínas, fica, pois, a dever-se a uma sucessão de acontecimentos, uns de causas humanas, outros resultantes de fenómenos naturais, que foram contribuindo para a degradação que se verificou após o abandono forçado dos jesuítas, na segunda metade do século XVIII. De fato, em 5 de Junho de 1762, os jesuítas foram presos e enviados para Lisboa, devido ao decreto da expulsão do Marquês de Pombal, de 1759. O edifício do Colégio foi ocupado em Abril de 1851 pelo Batalhão do Príncipe Regente. Em 26 de Janeiro de 1865, ocorreu outro violento incêndio com origem acidental que causou imensa destruição. Volvidos três anos, quando o espaço interior era usado como cemitério, foram demolidas as paredes interiores até à altura de 25 pés, por questões de segurança. A destruição porém, não ficaria por aqui, pois em 22 de Setembro de 1874 registou-se na região o maior tufão dos últimos anos, deixando os edifícios em ruinas que se conservaram até aos nossos dias. Não obstante toda a destruição causada, a fachada da igreja da Madre de Deus, permanece firme, como sinal da presença dos jesuítas e das suas missões e constitui, nos dias de hoje, o ex-libris da cidade e foco de grandeatração turística (Figura 1).

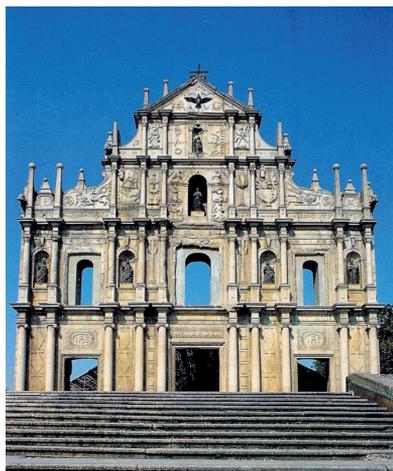



Figura 1 – Fachada da igreja da Madre de Deus, em Macau.
Fonte: Igrejas de Macau: coleção de postais editados pelo Instituto Cultural de Macau, 1993.

Estrutura arquitetônica da fachada

A imponente fachada apresenta uma estrutura arquitectônica que não é frequente na sobriedade das fachadas das igrejas construídas pelos jesuítas. No caso da igreja da Madre de Deus, em Macau, verificamos uma distribuição, em altura,

de cinco registros, sendo os quatro primeiros caracterizados pela sobreposição de ordens arquitetônicas organizadas segundo uma estrutura clássica, tendo, como remate, um frontão triangular (Figura 1). As colunas estão justapostas às paredes e o corpo central formado pela porta, janelão e pelos dois nichos com esculturas, são enquadrados por colunas pareadas. O nível inferior é marcado pela presença da ordem jônica, o que se justifica pelo fato desta ser considerada, simbolicamente, uma ordem "feminina" estando, assim, em conexão com o orago da igreja: a *Mater Dei*. As dez colunas deste primeiro registro intercalam a porta central, de maiores dimensões, e duas portas laterais, encontrando-se distribuídas num ritmo 2 – 3 – 3 – 2. As colunas estão apoiadas em pedestal de secção quadrada, possuem fuste liso, arquitrave, friso e cornija ressalteada.

O segundo nível é marcado pela presença da ordem coríntia. Possui três aberturas retangulares, situadas ao nível do coro, no alinhamento vertical das três portas do primeiro registro: um janelão central, de maiores dimensões, e duas janelas laterais (os arcos interiores de alvenaria só foram colocados após 1835 para consolidar a fachada). As dez colunas coríntias mantêm o mesmo ritmo do primeiro registo: 2 – 3 – 3 – 2 e conservam, também, a distância dos intercolúnios. Neste segundo nível, verifica-se um aumento dos elementos decorativos. Assim, em alguns dos espaços entre colunas registramos a presença de quatro nichos que albergam igual número de esculturas de vulto redondo, em bronze, assentes em bases de granito onde se inscrevem as abreviaturas dos respectivos nomes.

O terceiro registro é assinalado pela presença da ordem compósita. O corpo central, possui seis colunas, cuja base está apoiada em pedestais. Colunas estas que ladeiam o nicho central e criam espaços livres para a colocação de diversos relevos decorativos. Também as duas volutas que estabelecem a união do corpo central com os panos laterais acolhem elementos decorativos. Nas extremidades, dois obeliscos com esferas servem de remate às colunas do segundonível e enquadram duas estruturas piramidais.

Continuando a verificar-se uma diminuição da altura entre cada registro, à medida que se caminha em direção ao cimo, deparamos com o quarto andar cuja estrutura arquitectónica é marcada, também, por colunas compósitas, apoiadas em plintos quadrangulares, que delimitam o nicho centrale deixam espaço para os diversos relevos. Nas extremidades, os dois panos laterais, encurvados, terminam em dois pináculos. O corpo central deste quarto registro é rematado por um frontão triangular, com cornija ressalteada, terminando com acrotério e cruz de Jerusalém e quatro pináculos nas empenas, elementos que definem o quinto e último nível da fachada.

Ainda no que se refere à estrutura desta imponente fachada, apercebemo-nos de que a divisão entre os sucessivos registros é efetuada mediante um

entablamento caracterizado por uma cornija fortemente ressalteada. Este elemento horizontal serve de equilíbrio ao forte sentido ascendente imposto pela verticalidade das colunas e dos obeliscos que se distribuem prodigamente pela fachada. Considerando a altura da cruz, a fachada apresenta as seguintes dimensões: Largura = 23 m x Altura = 25,5 m.

Análise iconográfica da fachada

Esclarecida brevemente a estrutura da fachada, cumpre-nos, neste momento, fazer a aplicação do Método Iconográfico a este mesmo elemento arquitetônico, ou seja, fazer a descrição, análise e interpretação dos principais elementos iconográficos, presentes em cada um dos níveis. Como dissemos, não é muito frequente a utilização deste método no campo da Arquitetura, mas verificaremos que tal é possível de realizar, e mesmo manter a metodologia criada por Erwin Panofsky. Neste processo, por questões práticas, os níveis de significado 1 e 2, anteriormente apresentados na estrutura tripartida do Método Iconográfico, foram englobados numa etapa única. Verificamos que a porta central, de maiores dimensões, está encimada pela inscrição "*MATER DEI*", numa identificação clara do orago da igreja, a Virgem Maria na qualidade de Mãe de Deus. Por sua vez, sobre as duas portas laterais se inscreve o anagrama "IHS" identificador da Companhia de Jesus, desenhado numa cartela envolvida por um resplendor. A letra central "H" tem na parte inferior do traço horizontal, o desenho de um coração e na parte superior uma cruz. Este nível não possui relevos figurativos, mas apenas de caráter geométrico e que ocupam os espaços intercolúnios.

O segundo registro é marcado pela presença de quatro esculturas de bronze, albergadas em nichos com remate concheado. As imagens representam quatro santos e beatos da Companhia de Jesus, identificados pelos respectivos nomes inscritos de forma abreviada na base das imagens. Numa leitura da esquerda para a direita figuram o Beato Francisco de Borja, Santo Inácio de Loyola, São Francisco de Xavier e o Beato Luís Gonzaga. Segundo um manuscrito do P. José Montanha, de1695, sabe-se que, originalmente, as estátuas eram douradas com o rosto e as mãos pintadas a vermelho, o que significará que imitavam as carnações. (COUCEIRO, 1997, p. 120) Nos intercolúnios ladeando a grande abertura central encontramos outros elementos decorativos em relevo: duas palmeiras estilizadas, situadas ao lado das figuras de Santo Inácio e de São Francisco de Xavier. Neste contexto, a palmeira, enquanto árvore do paraíso, pode ser utilizada como indicação de que as personagens representadas superaram o que é terreno e receberam a recompensa eterna dos justos como refere o Salmo 92,13.[5]

---

5 Cf. BIEDERMAN, H. *Dicionário ilustrado dos símbolos*. São Paulo: Melhoramentos, 1993, p. 278; LURKER, M. *Dicionário de figuras e símbolos bíblicos*. São Paulo: Paulus, 1993, p. 171.

Francisco de Borja (1510-1572) foi o primeiro Vigário Geral da Companhia de Jesus, nomeado pelo Padre Laínez, sucessor de Santo Inácio. Foi eleito Geral da Ordem em 1565, após a morte de Laínez. Tendo sido beatificado em 1624, pelo papa Urbano VIII, veio a ser canonizado em 1721. Santo Inácio de Loyola (1491-1556) foi o fundador da Companhia de Jesus, confirmada pelo papa Paulo III em 1540. Foi beatificado em 1609, por Paulo V, e canonizado em 1622.[6]

Por sua vez, São Francisco de Xavier (1506-1552) fez parte dos primeiros companheiros de Inácio de Loyola que, em 15 de Agosto de 1534, fizeram os votos em Montmartre, Paris. É conhecido por Apóstolo do Oriente, por ter feito a maior parte da sua ação missionária na Ásia, para onde foi enviado por vontade de D. João III que desejava enviar membros da Companhia de Jesus para as possessões portuguesas na Índia. Desembarcou em Goa em 1542, em Malaca em 1545 e, em 1549 entrou no Japão, e morreu na ilha de Sanchão, em 1552. Foi beatificado em 1619 pelo papa Paulo V e canonizado, juntamente com Santo Inácio de Loyola, em 1622.

Por fim, Luís Gonzaga (1568-1591) que entrou na Companhia de Jesus depois de ter renunciando aos seus direitos à herança feudal, como filho primogénito de Ferrante Gonzaga, marquês de Castiglione, entrou na Companhia de Jesus em 1585, pouco tempo depois de ter estado em Portugal durante dois anos, de 1582 a 1584, numa altura em que Portugal se encontrava sob domínio filipino. Foi beatificado por Paulo V, em 1605, ainda em tempo de vida de sua mãe e canonizado em 1726, pelo papa Bento XIII.

Este conjunto dos primeiros Santos e Beatos da Companhia de Jesus que se encontravam beatificados ou canonizados pela altura da conclusão da fachada da igreja justifica-se porque apresentá-los perante os fiéis seria uma forma de engrandecer a Ordem, mostrando a força da expansão, e de atrair os crentes motivados pelo exemplo das suas vidas, reforçando, assim a sua fé cristã.

No que se refere ao terceiro registro, não obstante a altura elevada a que se encontra esta parte da fachada é a que possui um número mais elevado de elementos simbólicos e, ao mesmo tempo, mais complexos (Figura 2). Assim, sobre a abertura central, deparamos com um nicho onde se encontra a imagem da Imaculada Conceição a quem o templo é dedicado como podemos concluir a partir das fontes escritas. Com efeito, Monsenhor Manuel Teixeira refere que António Francisco Cardim, (1596-1659), padre e missionário jesuíta na sua obra intitulada*Batalhas da Companhia de Jesus na sua Gloriosa Província do Japão*, escrita em 1650, indica que ainda em 1640 se trabalhava na fachada e que a imagem do centro é

6 Todos os dados sobre a vida destes quatro Santos e Beatos foram extraídos das seguintes obras: LEITE, J. (Org.). *Santos de cada dia*. 4. ed. Braga: Editorial A. O., 2003, 3 v. e REPETTO, J. L. *Todos los Santos y Beatos del Martirológio Romano*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2007.

da Imaculada Conceição, a quem foi dedicada a igreja e o colégio. Relata ainda o P. Cardim que parece ter sido providência divina que, em 1640, se pusesse no nicho do meio uma imagem da Senhora como triunfo da Imaculada Conceição, porque, em 1646, o rei D. João IV pela sua devoçãoà Virgem Maria proclamou a Imaculada Conceição como padroeira de Portugal e decretou que a igreja da Madre de Deus ficasse com o título de Imaculada Conceição, mantendo-se sobre a porta central a inscrição "*Mater Dei*". (TEIXEIRA, 1987, p. 13-16) Apesar da ausência do crescente lunar a seus pés e da serpente, elementos iconográficos caraterísticos da iconografia da Imaculada Conceição, parece-nos que a sua identificação se encontra devidamente clarificada e justificada pelo que já foi afirmado e, ainda, devido à presença de diversos símbolos litânicos que iremos ver, e pelo fato da Virgem se encontrar representada com os braços cruzados sobre o peito, atitude própria da iconografia da Imaculada Conceição.

A Virgem Imaculada apresenta-se ladeada por seis anjos cuja fisionomia apresenta traços orientais e se distribuem pelo espaço envolvente de ambos os lados e, aos pares, repetem as mesmas ações: em baixo, dois na atitude de incensar, ao centro outros dois tocando instrumentos musicais e os últimos em adoração (Figura 2). O nicho está emoldurado por uma alternância de elementos florais, envolvidos por duas cordas numa manifestação tardo-manuelina, sendo rematado, no fecho do arco, por uma cabeça alada de anjo.

Figura 2 – Pormenor dos relevos do segundo registro da fachada da igreja da Madre de Deus com a escultura da Imaculada Conceição

Fonte: Igrejas de Macau: coleção de postais editados pelo Instituto Cultural de Macau, 1993.

No espaço intercolúnio, ladeando a Virgem com os anjos surgem dois símbolos imaculistas: a Fonte Selada (*Fons Signatus*) do lado direito da Virgem e o Cipreste, do lado contrário. A fonte tem origem no livro bíblico "Cântico dos Cânticos" (Ct 4, 12) e, tal como o jardim fechado é um símbolo da Virgem Maria,

imagem do Paraíso e dos encantos da "Amada" e da pureza da noiva. O mesmo livro refere os diversos símbolos: a fonte, o jardim e o Poço de Águas Vivas (Ct 4, 15).A verdadeira Água Viva é Jesus que procede da Fonte Selada (referência à virgindade de Maria), fonte esta que é a própria Virgem, prefigurada pela Amada do Cântico dos Cânticos. (LURKER, 1993, p. 107-108) Sob a representação da fonte, ao nível do friso que engloba os pedestais das colunas está representado um candelabro de sete braços (Figura 2).

Por sua vez, o cipreste, árvore sempre verde é também uma árvore presente no Paraíso. A madeira desta árvore tem grande importância nos textos bíblicos. Referimos, apenas, o exemplo de ter sido a madeira que foi utilizada para as paredes do Santo dos Santos do templo construído pelo rei Salomão para guardar a Arca da Aliança (2 Cr 3, 5). Este exemplo em que a madeira de cipreste usada para envolver a presença mais tangível do Deus da Antiga Aliança remete para a simbologia do cipreste associado à Virgem que viria a conter, de forma real, no seu seio o verdadeiro Filho de Deus. (LURKER, 1993, p. 58)

Segue-se novo espaço entre colunas, de ambos os lados da imagem central da Imaculada: do seu lado direito uma caravela que navega sobre mares revoltos onde se encontram figuras mitológicas. A barca é símbolo da própria Igreja, que navega no mar agitado e com perigos constantes, mas assistida pela presença da Virgem Maria que, mais ao alto, em atitude orante, com as mãos postas, olha para a nau parecendo velar para que chegue a bom porto. No friso horizontal situado por baixo da caravela está representada, de forma estilizada, uma videira, simbolizando a Vinha do Senho, aqui entendida como todo o campo de missão que se apresentava aos missionários.

Do lado oposto, isto é, do lado direito do ponto de vista do observador, deparamos com uma escultura de pedra, idêntica à anterior, representando a Virgem Maria, voltada também, para o centro da fachada. A seus pés está um dragão de sete cabeças e dez chifres. Trata-se da Virgem do Apocalipse, na visão de São João (Ap 12, 3) que teve bastantes representações iconográficas, com poucas variantes, e nas quais Maria se encontra diante do dragão. Ao lado, em carateres chineses encontra-se a inscrição explicativa da figura: "*A Santa Mãe calca a cabeça do dragão*". (TEIXEIRA, 1987, p. 30) Se pensarmos no simbolismo que o dragão tem para a cultura chinesa, podemos perguntar como compreender então a representação de algo que poderia ser ofensivo e até tentar evidenciar a superioridade da cultura e da religião Ocidental sobre a Oriental? Acontece que, de fato, o dragão em causa não pode ser comparado com o animal sagrado para o povo chinês, pois nada tem de semelhante com ele, razão pela qual os responsáveis pelo programa iconográfico, nesta ação de inculturação, entenderam não haver nesta representação motivos de conflito com as tradições, a cultura e a religião locais. No friso por baixo desta imagem, está a representação de um

ramo florido, rectilíneo, com uma mão segurando uma roseira na extremidade, simbolizando aquele que pretende seguir o caminho da salvação. (COUCEIRO, 1997, p. 125)

Ainda no mesmo registro, deparamos com outros elementos decorativos altamente significativos no conjunto da mensagem iconográfica situados no alinhamentodas janelas laterais de menores dimensões e ladeando as imagens da Virgem com a barca e da Virgem do Apocalipse. São dois relevos que preenchem a superfície das volutas de união do corpo central com os panos laterais. Estão dispostos na horizontal devido ao pouco espaço disponível, e representam a figura fantástica de um animal ferido e um esqueleto. Do lado direito da Virgem o estranho animal, com patas de leão e seios de mulher, está deitado e ferido com o tronco atravessado por uma seta. Atendendo à inscrição situada ao alto, debaixo dos seus pés, que se traduz como: "*O demônio tenta o homem para praticar o mal*" (TEIXEIRA, 1987, p. 31), podemos afirmar que simboliza o pecado. Por sua vez, do lado oposto, o esqueleto, símbolo da morte, possui também uma seta que lhe atravessa o peito. Por baixo, na horizontal, está representada uma gadanha que habitualmente acompanha o esqueleto enquanto símbolo da morte, como sinal de que a morte a todos "ceifa" de modo igual, sem atender a condição social, riquezas, cargos etc. Junto dos pés do esqueleto está também uma inscrição em caracteres chineses e que se pode traduzir da seguinte forma: "*A pessoa que se lembra da morte é sem pecado*" podendo também ser interpretado o sentido como "lembra-te da morte e não pecarás". (TEIXEIRA, 1987, p. 30)

Também no friso horizontal que atravessa toda a fachada no sentido da largura pode ver-se por debaixo da representação do demônio algo que poderíamos identificar com um cálice coberto com um véu e rodeado de papoilas e lichias (TEIXEIRA, 1987, p. 31, 35), enquanto por debaixo do esqueleto está representado um círculo com um resplendor rodeado de flores, talvez a estilização de uma custódia. Em nossa opinião, ambas as representações são símbolos eucarísticos.

Caminhando em direção aos limites da fachada, este terceiro registro termina com dois obeliscos encimados por esferas que rematam as colunas das extremidades e enquadram duas pequenas pirâmides, também elas encimadas por uma esfera. Na basedas pirâmides encontra-se um espaço quadrangular emoldurado lateralmente por volutas e que serve de suporte à representação de outros elementos iconográficos. Assim, do lado esquerdo do observador observa-se a figuração de uma pomba de asas abertas, em posição frontal. Por baixo da pomba e ao nível da base do obelisco encontra-se um novo símbolo que associámos à Virgem Maria: a representação da fachada de um templo clássico rematada com frontão triangular, mas em que a porta se encontra aberta. Do lado oposto, também sob a respetivapirâmide está representada uma coroa atravessada por duas setas que ocupam as diagonais do quadrado onde se insere este relevo.

Monsenhor Manuel Teixeira interpreta esta figuração como símbolo da realeza de Cristo conquistada pelo sofrimento. (TEIXEIRA, 1987, p. 31) Também ao nível da base dos dois obeliscos existe outro símbolo associado à Virgem Maria: a representação de uma porta simples em arco, mas que se encontra fechada, ao contrário da que está representada no lado oposto. Em nossa opinião, a representação da porta aberta e da porta fechada, constitui uma referência à visão do Profeta Ezequiel (Ez 44, 2), habitualmente associada à figura da Virgem Imaculada. Com efeito, a Igreja vê nesta porta fechada uma imagem (prefiguração) de Maria Virgem, pois tal como na passagem bíblica a porta da cidade se abre para passar o Senhor, permanecendo depois fechada, também a Virgem Maria permanece intacta na sua virgindade antes, durante e após o parto.

Como se pode comprovar, a leitura iconográfica deste terceiro registro é muito complexa e nele se coloca em destaque a figura da Virgem Maria, que surge por três vezes através da sua representação direta: ao centro com a imagem da Imaculada, e depois em duas pequenas figuras de pedra voltadas para o centro, uma sobre a barca, outra sobre o dragão apocalíptico de sete cabeças e dez chifres. Porém, diversos elementos litânicos estão, também, associados à figura da Virgem Maria: a fonte selada, o cipreste e as duas portas da visão do profeta Ezequiel e que a Igreja interpreta como símbolos da virgindade da Mãe de Deus. A Vigem Maria surge neste registro como a Nova Eva, a mulher corredentora que com a sua intercessão vela sobre a Igreja e, em colaboração com seu Filho (que estará representado no nível seguinte) vence o pecado e a morte, aqui representados por símbolos, como vimos.

Continuando a verificar-se uma diminuição em altura de registro para registro, deparamos com o quarto nível dominado pela escultura de bronze representando o Menino Jesus (Figura 3). A imagem encontra-se situada num nicho central aberto na estrutura da fachada e rematado por uma forma concheada. Trata-se da representação do Menino Salvador do Mundo. A sua mão direita estendida para a frente aponta para o alto, enquanto a esquerda sustentava, originalmente um globo, hoje desaparecido. (TEIXEIRA, 1987, p. 28)

Quanto aos elementos decorativos podemos salientar as formas vegetalistas dos relevos das pilastras que emolduram o nicho da escultura do Menino Salvador do Mundo. Por sua vez, distribuídas pelos diversos panos laterais encontram-se representadas as "*Arma Christi*", ou seja os instrumentos da Paixão de Cristo. Assim, do lado direito do Menino e, numa leitura ascendente, estão presentes a coroa de espinhos, o azorrague de três cordas, o martelo destinado a pregar os cravos e a turquês para os arrancar. Estes quatro instrumentos estão ladeados pela lança que abriu o lado de Cristo já morto e pela cana com a esponja destinada a dar de beber a Jesus enquanto estava suspenso na cruz. Do lado oposto do nicho estão presentes os três cravos e a cana que foi colocada nas mãos de Cristo no

decorrer da Paixão, pelos soldados que, assim, em atitude de zombaria para com o proclamado Rei dos Judeus, lhe entregaram o "cetro da realeza". Estes dois elementos estão ladeados pelo estandarte, provável referência ao exército romano) e pela escada (Figura 3). Esta última, figurando em inúmeras representações das "*Arma Christi*" deve a sua presença, em nossa opinião, não só à escada destinada a descer o corpo de Jesus depois de morto, como também a ser erguido para a cruz, segundo algumas representações, nomeadamente na do *Hortus Deliciarum* de Herrade de Hohenburg.[7]

Figura 3 – Pormenor dos relevos do terceiro registro da fachada da igreja da Madre de Deus com a escultura do menino Jesus Salvador do mundo

Fonte: Igrejas de Macau: coleção de postais editados pelo Instituto Cultural de Macau, 1993.

A estas superfícies seguem-se dois espaços intercolúnios marcados pela representação de anjos,com fisionomia oriental, voltados para a figura central. Cada um deles carrega um outro instrumento da Paixão de Cristo. O do lado esquerdo do observador, carrega a cruz rematada pela inscrição "J. N. R. I.", enquanto o do lado direito transporta a coluna na qual Jesus fora atado durante a flagelação. Nos panos curvos que se seguem aos anjos, podemos ver a corda por detrás do anjo coma cruz e do lado oposto um feixe de varas que, no contexto da decoração deste registro, interpretamos como sendo também usado durante a flagelação segundo uma iconografia muito frequente. O remate deste nível é fei-

7 A representação da escada juntamente com outros instrumentos da Paixão, antes da crucificação de Jesus pode ver-se em HOHENBOURG, H. *Hortus Deliciarum*. La Broque: Éditions Les Petits Vagues, 2004, p. 128. A este propósito ver também as representações da subida de Cristo à cruz em SCHILLER, G. *Iconography of Christian Art*. London: Lund Humphries. 1972. v. II, imagens 301-304.

to por dois pináculos altamente simbólicos, pois na sua base encontra-se inscrito na pedra o nome de São Pedro, do lado direito do Menino, e de São Paulo no lado contrário, formando, assim, verdadeiras "Colunas Apostólicas".

Neste quarto nível, a presença da imagem de Jesus rodeada exclusivamente por diversos instrumentos da Paixão, evidencia a intenção do autor do programa decorativo emsalientar Jesus como Salvador do Mundo através da sua Paixão bem destacada pela representação das "*Arma Christi*".

Também o frontão triangular com que a fachada é rematada, é suporte de diversos relevos. Assim ao centro do tímpano encontra-se uma escultura de bronze, de grandes dimensões, representando a pomba, como símbolo do Espírito Santo, de asas abertas e dominando todo o espaço central. Ao seu redor diversos símbolos astrológicos: o sol, a lua e as estrelas, os quais podem ser também associados à Imaculada Conceição com base no texto do Apocalipse de São João (Ap 12, 1), mas que podem, igualmente, representar o universo, isto é toda a Terra, cujos habitantes devem receber a Boa-Nova seguindo o mandamento de Jesus: "Ide por todo o mundo e proclamai o Evangelho a toda a criatura" (Mc 16, 15).

Concluída a descrição e análise iconográfica da fachada da igreja da Madre de Deus, podemos confirmar a sua originalidade tanto no que se refere à profusão decorativa que não é frequente ser utilizada em fachada das igrejas construídas pelos Jesuítas, como na complexidade dos elementos simbólicos presentes.

Para sistematizar esta descrição, facilitar a leitura de conjunto e dar uma ideia mais clara no que se refere à disposição e número dos elementos iconográficos, apresentamos a Figura 4, cuja legenda aqui esclarecemos. Nesta figura, no nível A, assinalamos com o número 1 a inscrição "*MATER DEI*", sobre a porta principal e, com os números 2 e 3 os anagramas do nome de Jesus "IHS". No segundo nível, identificado pela letra B, assinalámos com os números 4 e 5 as duas palmeiras e com os números 6, 7, 8 e 9 os santos e beatos da Companhia de Jesus.

O terceiro registro, identificado pela letra C, reúne, como vimos, o conjunto mais significativo de elementos iconográficos. Assim, ao centro, colocada num nicho, a imagem escultórica da Virgem Maria segundo a invocação da Imaculada Conceição (número 10), ladeada por um coro de seis anjos. Este conjunto está, por sua vez, ladeado pela Fonte (número 11) tendo na base o candelabro de sete braços, e pelo Cipreste, identificado com o número 12, com o ramo florido na base. Segue-se, com o número 13, a representação escultórica da Virgem e da caravela, tendo na base a figuração da Vinha do Senhor. Do lado oposto, com o número 14, está a Virgem Apocalíptica calcando o dragão de sete cabeças e dez chifres da visão do Apóstolo São João. Na base desta imagem o ramo rectilíneo de flores. Ambas as imagens da Virgem possuem inscrições com caracteres chineses. Em direção à extremidade da fachada encontra-se assinalado com o número 15 o demônio com seios atravessado por uma seta e, no friso da base,

o cálice. O número 16 representa a morte através do simbolismo do esqueleto com a gadanha. Na base o círculo com resplendor (custódia estilizada), símbolo eucarístico tal como o anterior. Também estes dois relevos estão acompanhados de inscrições em caracteres chineses. Por fim, ladeadas pelos obeliscos das extremidades, as duas pirâmides, identificadas com os números 17 e 18. Na primeira figura a pomba de asas abertas tendo na base, ao nível do friso horizontal, a porta aberta da visão do profeta Ezequiel e na segunda está representada a coroa atravessada pelas duas setas, tendo na base a porta fechada.

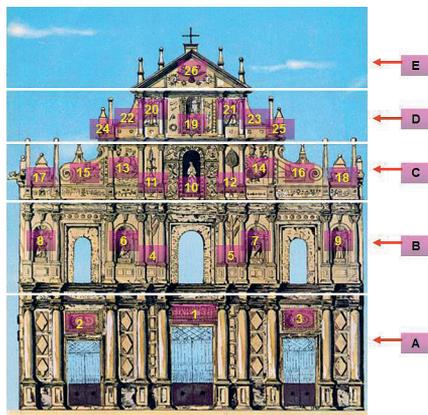



Figura 4 – Diagrama da fachada da igreja da Madre de Deus, com indicação dos cinco níveis e dos respetivos elementos iconográficos

Fonte: Teixeira (1987).

Reportando-nos agora, ao quarto nível identificado pela letra D, deparamos, ao centro com outro nicho contendo uma escultura, neste caso representando o Menino Jesus, na iconografia de Salvador do Mundo, com a mão direito apontando para o alto e o globo na esquerda (número 19). Ladeando este nicho está a representação de dez instrumentos das "*Arma Christi*" figuração esta que prossegue com dois anjos segurando a cruz e a coluna, respectivamente números 20 e 21. Por fim, os dois últimos relevos desta série são a corda (número 22) e as varas (número 23). Este registro conclui-se com referência ao nome dos dois apóstolos, São Pedro (número 24) e São Paulo (número 25) inscritos na base dos obeliscos das extremidades.

O frontão triangular que remata a estrutura da fachada, identificado pela letra E, possui a representação da pomba do Espírito Santo (número 26) rodeada de diversos símbolos astrológicos, o sol, a lua e as estrelas, simbolicamente associados à Virgem Imaculada e identificadores de toda a Terra.

Síntese Iconológica

Depois de ter sido esclarecido cada um dos elementos simbólicos em si mesmo, embora tendo em conta o seu significado na globalidade do conjunto iconográfico, podemos, perguntar qual seria,em última instância, a mensagem final que está encerrada neste complexo programa? Como se compreende a presença de tal iconografia naquele contexto? Isto é, exactamente, o que se pretende fazer com a síntese iconológica, ou seja, buscar o sentido último da iconografia presente e que justifica a sua presença naquele lugar e naquele contexto. Em nossa opinião o conjunto destes elementos simbólicos permite uma leitura de conjunto que dá sentido ao programa. Numa leitura ascendente e tendo por base as letrasda Figura 4: podemos fazer a seguinte interpretação:

A- A Companhia de Jesus ("IHS"), alicerçada nos Apóstolos Pedro e Paulo (colunas da Igreja);

B- Tendo como principais modelos de santidade: Santo Inácio de Loyola, São Francisco de Xavier, São Francisco de Borja e São Luís Gonzaga;

C- Com a intercessão da Mãe de Deus, continua na Igreja (nave) a obra da Redenção, Salvação e Libertação do Pecado;

D- Cumprindo o mandamento de Cristo Salvador e Redentor (pela sua Paixão) anunciando a Boa-Nova a toda a criatura;

E- Sob a assistência do Espírito Santo.

Análise Geométrica

Sendo o Padre Carlo Spinolao autor mais provável do risco arquitetônico da igreja da Madre de Deus e sendo ele um conhecedor das ciências exatas, nomeadamente da matemática, é natural que tenham sido usadas regras e cálculos geométricos muito precisos também no traçado da fachada da igreja. Com tal pressuposto procurámos encontrar qual seria o esquema geométrico utilizado pelo autor do projeto para definir as proporções dos vários registros e dos elementos arquitetônicos e escultóricos que integram a fachada.

Após diversas tentativas que aqui seria moroso explicar, deparámos com um esquema geométrico que, em nossa opinião, poderá terá servido de base para a organização e proporção dos principais elementos da fachada. Apresentamos na Figura 5 o resultado final deste estudo que passaremos a explicar.

Assim, considerámos a existência de um *Retângulo de Ouro* identificado pelas letras [ANQV] que define a altura máxima dos dois primeiros andares da fachada, retângulo este sobrepujado por dois quadrados. Na figura, o quadrado da esquerda está sombreado a rosa. Este seria, em nossa opinião, o esquema geométrico básico da fachada. As caraterísticas dos *Retângulos de Ouro* permitem

divisões dinâmicas no seu interior. Dividimos, pois, o retângulo [ANQV] em quatro novos *Retângulos de Ouro*, justapostos e sobrepostos, sendo os da esquerda marcados pelas verticais A e G e os da direita delimitados pelas verticais G e N e que destacámos na figura por meio de sombreados alternados em amarelo e azul. Ao desenharmos as divisões harmónicas destes pequenos retângulos, verificamos que as linhas internas servem de apoio a diversos elementos da estrutura da fachada. Assim, por exemplo, os segmentos verticais identificados pelas letras C, E, I e L, dividem o interior de cada um dos *Rectângulos de Ouro* em quadrados e novos *Rectângulos de Ouro*, contabilizados nos dois sentidos, o que constitui uma particularidade desta excecional figura geométrica. Como facilmente se pode constatar estas linhas servem de eixo de simetria das portas mais pequenas do primeiro nível e das janelas menores do segundo andar e das duas estátuas mais próximas da janela central. Salienta-se o fato de que os segmentos a traço interrompido amarelo assinalados pelas letras C e L, servirem de alinhamento para os pináculos visíveis sobre as duas volutas. Também as linhas verticais, assinaladas a verde, e identificadas com as letras D e J, que passam pelo centro geométrico dos *Retângulos de Ouro*, servem de orientação às colunas dos três primeiros registros e dos obeliscos com que são rematadas.

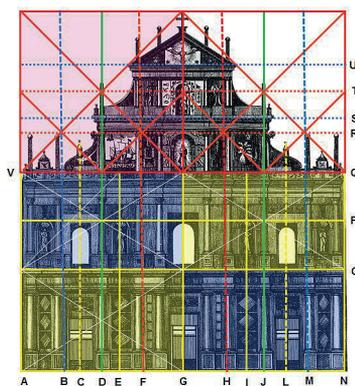



Figura 5 – Diagrama da fachada da igreja da Madre de Deus, com indicação do esquema geométrico básico e respetivas estruturas internas.

Fonte: Teixeira (1987).

Por sua vez, a linha horizontal amarela, identificada pela letra P e que atravessa o centro geométrico dos dois *Retângulos de Ouro* superiores constitui o limite dos nichos das quatro esculturas dos Santos e Beatos da Companhia de Jesus, proporcionando, portanto, a respectiva altura bem comoa localização do lintel das janelas menores.

Quanto aos dois quadrados situados na parte superior da fachada podemos salientar, também, alguns elementos principais das suas divisões internas que serviram de apoio para elementos da estrutura arquitetônica. As linhas horizontais, desenhadas a pontilhado vermelho e assinaladas pelas letras R e T constituem, respectivamente, a divisão em quatro e em três partes da altura de cada quadrado. Divisões estas obtidas pelo simples traçado das diagonais e outras linhas oblíquas dos quadrados assinaladas pelos segmentos a vermelho. Facilmente se conclui que a horizontal R serve de delimitação, não apenas das esferas de remate dos dois obeliscos situados nas extremidades de cada um dos lados da fachada, como ao entablamento do terceiro registro. Por sua vez, a linha T atravessa o centro geométrico da figura formada pelos dois quadrados, centro esse onde se encontra situada a cabeça do Menino Jesus Salvador, o que mostra a importância deste ponto e da figura geométrica formada pelos dois quadrados justapostos.

As horizontais desenhadas a pontilhado azul e identificadas pelas letras S e U, promovem, respectivamente, a divisão dos quadrados, em altura, em 1/3 e em 2/3. Elas servem de apoio a fortes elementos da estrutura do quarto registro e do frontão triangular, como se pode verificar pela Figura 5, o que justifica plenamente a sua existência.

Quanto às linhas verticais B e M, desenhadas a traço interrompido azul, e F e H, desenhadas a traço interrompido vermelho, elas resultam das divisões internas dos dois quadrados (obtidos através das diagonais dos quadrados, desenhas a vermelho), e servem de orientação às colunas e aos obeliscos dos registros por onde passam, resultando, pois, em linhas de grande importância no traçado da estrutura da fachada.

Conclusão

Através deste trabalho pudemos comprovar a aplicabilidade dos princípios que constituem o Método Iconográfico de Erwin Panofsky, na análise iconográfica de um exemplar de arquitetura religiosa dos séculos XVI-XVII: a fachada da igreja jesuíta da Madre de Deus, em Macau. Estas ruinas, constituindo hoje o ex-libris da cidade, resistindo ao longo dos séculos a imensas vicissitudes, continuam a erguer bem alto, desafiando o tempo, uma iconografia que revela a mistura de culturas, de símbolos e de religiões, numa clara inculturação que constituía uma preocupação dos missionários jesuítas.

A análise iconográfica dos diversos relevos revelou uma riqueza simbólica sem igual nas construções arquitetônicas dos jesuítase cuja mensagem tentámos desvendar através da interpretação dos principais símbolos presentes. A síntese iconológica revela-nos a mensagem última deste conjunto iconográfico, apresentando a fachada como um farol que proclama a heroicidade dos Santos e a

vitória da fé cristã sobre o demônio e a morte e salienta a dimensão missionária da Companhia de Jesus em toda a Terra, nomeadamente no Oriente.

A análise da fachada foi concluída com um estudo geométrico elementar. Pudemos constatar que foram aplicadas, na sua estrutura, duas figuras básicas: o *Retângulo de Ouro* e o quadrado. O traçado de algumas linhas internas destas figuras revelou que serviram de suporte, orientação e proporção de diversos elementos importantes da estrutura arquitetônica e escultórica. Este estudo das proporções geométricas mostrou o elevado cuidado da sua elaboração e a preparação matemática do autor do risco.

Colocada no término de uma imponente escadaria, que assinala o sentido ascendente da caminhada de qualquer cristão, a fachada da igreja da Madre de Deus, em Macau, apresenta-se majestosa e a sua iconografia obriga a olhar para o alto, transformando-a num verdadeiro "Sermão de pedra" que perdura e perdurará ao longo dos séculos.

Referências

BIEDERMAN, H. *Dicionário ilustrado dos símbolos*. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

COUCEIRO, G. *A Igreja de S. Paulo de Macau*. Lisboa: Livros Horizonte, 1997.

GONZÁLEZ, M. A. C. *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Editorial Ariel, 1998.

HOHENBOURG, H. *Hortus Deliciarum*. La Broque: Éditions Les Petits Vagues, 2004.

HOLLY, M. A. *Iconografia e iconologia*. Milano: Jaca Book, 2000.

LEITE, J., S. J. (Org.). *Santos de cada dia*. 4. ed. Braga: Editorial A. O., 2003. 3 v.

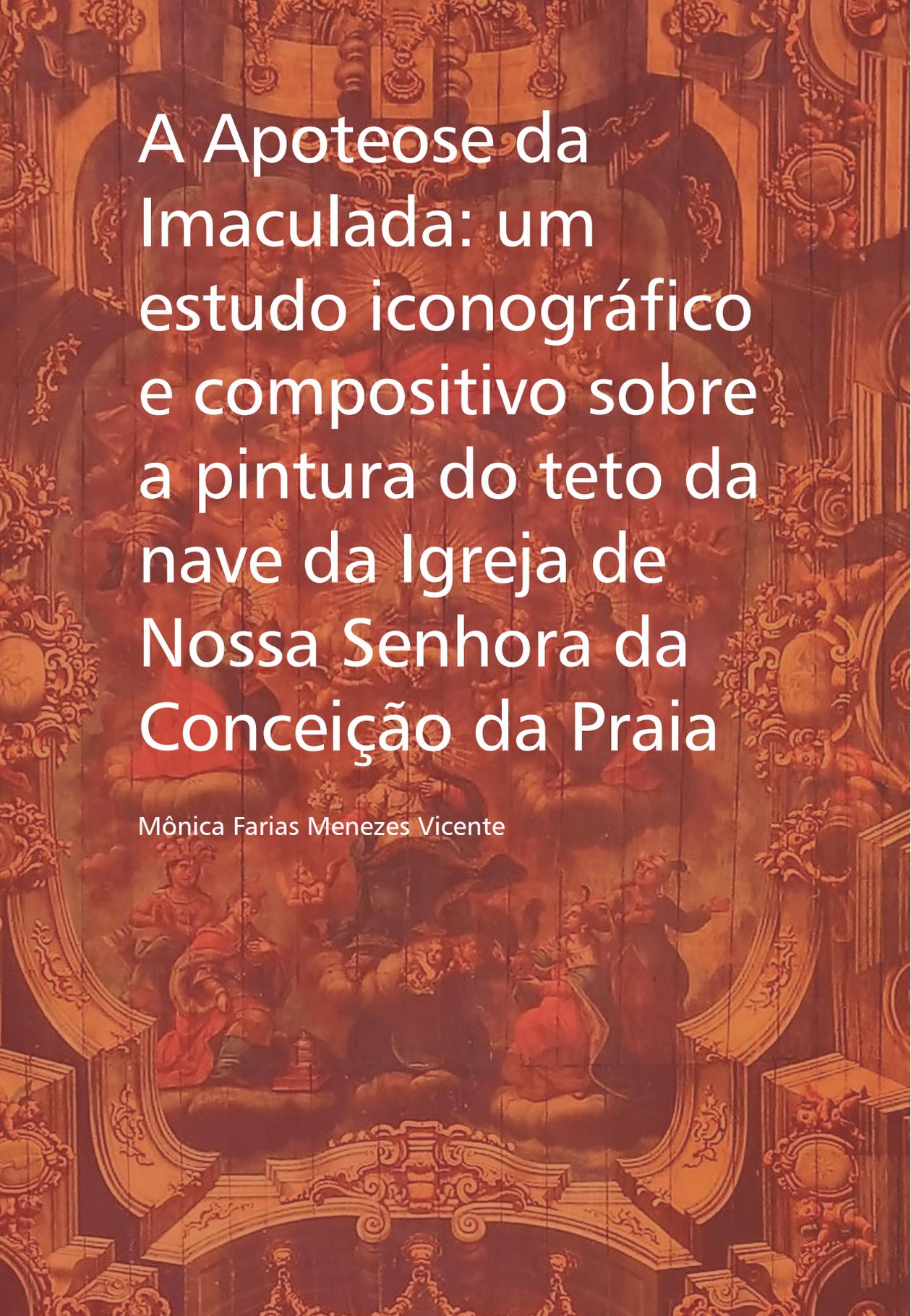
LURKER, M. *Dicionário de figuras e símbolos bíblicos*. São Paulo: Paulus, 1993.

PANOFSKY, E. *O significado nas artes visuais*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

REPETTO, J. L. *Todos los Santos y Beatos del Martirológio Romano*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2007.

(AS) RUÍNAS de S. Paulo. Um monumento para o futuro. Lisboa, 1994. (Catálogo de Exposição).

SCHILLER, G. *Iconography of Christian Art*. London: Lund Humphries, 1972. v. 2.

TEIXEIRA, M. M. *A fachada de S. Paulo*. 2. ed. Macau: Imprensa Oficial, 1987.

A Apoteose da Imaculada: um estudo iconográfico e compositivo sobre a pintura do teto da nave da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia

Mônica Farias Menezes Vicente

Introdução

O culto da Imaculada Conceição de Maria faz parte de antigas e veneráveis tradições, sendo o Brasil um dos grandes patrocinadores dessa veneração.

> Se o Brasil nasceu à sombra da Cruz, organizou-se, cresceu, prosperou amparado sempre pela Mãe Santíssima, venerada ternamente e invocada sob numerosos títulos, cada qual mais belo e expressivo... Entre os títulos marianos prevalece o da Imaculada, que exora, com muitos secundários, mais de 350 dos templos principais. E era natural. Desde os primórdios floresceu em Terras de Santa Cruz a devoção à Imaculada Conceição de Maria, implantada pelos descobridores. (PIO XII, 1954 apud SANTOS, 1996, p. 7)

> Em honra da santa e indivisa Trindade, para decoro e ornamento da Virgem Mãe de Deus [...], declaramos, pronunciamos e definimos a doutrina que sustenta que a beatíssima Virgem Maria, no primeiro instante de sua conceição, por singular graça e privilégio de Deus onipotente, em vista dos méritos de Jesus Cristo, Salvador do gênero humano, foi

preservada imune de toda mancha de pecado original, essa doutrina foi revelada por Deus e, portanto, deve ser sólida e constantemente crida por todos os fiéis. (PIO IX, 1854)

A composição plástico-pictórica, presente no teto da nave da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, apresenta um quadro recolocado central cuja cenografia ressalta a Nossa Senhora coroada e entre os reinos celestial e o terreno. Trabalhada nos padrões pictóricos do modelo da falsa arquitetura, quando desenvolvida em Salvador (século XVIII), essa cenografia central está em posição frontal ao espectador que, de baixo, a contempla (Figura 1).

Figura 1 – O prenúncio do Juízo Final pela Santíssima Virgem de José Joaquim da Rocha (1773-7174)[1]

Fotógrafo: Aníbal Gondin.

1 Título reescrito após leitura iconográfica.

A representação da Imaculada teve seus defensores mais exaltados no início do século XVII pela Europa, com participação popular em defesa do Dogma, e foi repercutida desde os primórdios artístico-pictóricos da arte sacra na Bahia, onde os artistas contratados a mantém no centro da estrutura compositiva, tendo, no seu entorno, outros personagens sacros, elementos simbólicos e decorativos, que fazem parte do repertório cultural de cada região. Com José Joaquim da Rocha, autor da pintura, não seria diferente. Considerando a mobilidade geográfica das iconografias com temas sagrados, ele poderia ter recebido alguma estampa como referência ou a possuir no seu elenco pedagógico. "[...] Al calor de la controversia los pintores recibieron numerosos encargos, siendo por tal motivo la pintura de la Inmaculada uno de los asuntos más repetidos".[2] (CANAL, 2007, p. 110)

> Maria foi erguida ao céu; os anjos na alegria cantam a glória do Senhor. A Virgem Maria foi elevada para as núpcias divinas no céu em que o Rei dos reis ocupa um assento constelado de estrela.[3]

Segundo Ponnau (2006, p. 165), a concepção imaculada de Maria e sua Assunção são, talvez, o cristal no qual o eterno transmuta a argila primeira, na qual ele próprio se deixou modelar. "A Assunção de Maria ao Céu, em corpo e alma, é a garantia de que o homem se salvará todo: também o nosso corpo ressuscitará! A Assunção é o penhor seguro de que o homem triunfará da morte". (SECRETARIADO NACIONAL DE LITURGIA, [20--?])

Estudo da análise iconográfica

A referida cenografia apresenta um grupamento de figuras que se dividem através de uma demarcação ilusória em ambientes religioso e pagão. Essas figuras estão diretamente relacionadas à vida de Maria, sendo ela uma das principais figuras de interlocução da mensagem de Cristo.

No ambiente religioso, estão: a Santíssima Trindade – Pai (Deus), Filho (Jesus) e Espírito Santo (Pomba) –, São João Batista, São João Evangelista, o Cordeiro Santo, o Livro dos 7 Selos e o anjo anunciador. No ambiente pagão, estão figuras femininas personificando os quatro continentes da época (América, África, Europa e Ásia). Em ambos, há a presença de querubins, os pequenos seres espirituais criados por Deus para também servirem de intermédio entre os dois mundos representados, o celestial e o terreno. Alguns elementos simbólicos que compõem a cena estão vinculados aos personagens e reafirmam a mensagem cristã. Os códigos apresentados na pintura estão resguardados na presença destas personificações e possuem funções iconográficas específicas.

2 "[...] No calor das controvérsias os pintores receberam numerosos encargos, e por este motivo a pintura da Imaculada foi um dos assuntos (temática) mais repetidos".

3 Antífonas da Assunção 1 e 2. In: Vésperas II. Liturgia das Horas.

Embora não sendo aqui tratada essa pintura na sua totalidade, fazendo uma leitura da cenografia em conjunto (moldura quadraturística e quadro recolocado), observa-se que a grande faixa de perspectiva ilusória tem seus feixes e raios tangenciais direcionados à cena central e, apesar de se tratar de uma construção matemática em sua elaboração gráfica, a existência dessa moldura justifica a presença desse quadro, servindo ainda de anteparo para situar outras figuras, símbolos e cenas religiosas que fazem parte da mensagem oculta presente na referida iconografia.

De volta ao foco da cenografia central, elaborando uma interpretação ascendente, encontram-se, na parte inferior, ambiente pagão e personificações femininas ladeadas à Virgem, duas a duas. Em posição de súplica, constrição, devotamento ou agradecimento, apresentam movimentos corporais de evocação e estão ricamente paramentadas com vestes e elementos decorativos que traduzem o continente que representam.

Na divisão ilusória dos ambientes, a relação é de 2:1 (dois religiosos e um pagão), e a Imaculada está focada para ser o centro da composição, sendo, na sua cabeça, determinado o centro óptico da cena. Para esse ponto os olhos do observador se dirigem e é nele que assertivamente se posiciona a divisão espacial central horizontal da pintura.

A figuração da Virgem possui uma identidade particular sob o pincel de José Joaquim da Rocha, embora as características específicas à sua iconografia sejam comuns às demais retratações. Nessa pintura, ela veste vestido branco com mangas internas vermelhas. O manto azul, símbolo de pureza, fé, compaixão e águas batismais, possui barras bordadas e enlaça-a, saindo do ombro direito, passando pelas costas e envolvendo a frente de suas pernas. Um véu (*maphórion*) repousa na cabeça, ocultando seu cabelo, deixando apenas poucos fios à mostra. O corpo está todo coberto por essa indumentária, representando, assim, a modéstia que essa mulher também figura em sua biógrafa história.

A Virgem leva consigo uma coroa emblemática composta por 12 estrelas, um ramo composto por três flores de açucena na mão esquerda e tem, sob a nuvem que a sustenta, a lua em quarto crescente, simbolizando a castidade. A mão direita repousa sobre o peito. Seu posicionamento tem ligação específica na leitura iconográfica do ambiente pagão, assim como no religioso, sendo, como narrado, o elo entre eles.

Sobre a sua cabeça, coroada por estrelas, estão quatro anjos e dois querubins segurando uma nuvem onde se apoia o Livro dos 7 Selos, referencial da grande transformação do Apocalipse. Sobre ele, está sentado o Cordeiro, animal que representa a ressurreição; o sofrimento de Cristo na cruz em nome dos pecados humanos; um cordeiro que toma o lugar dos homens e, por eles, morrerá imolado diante das aflições e erros que causaram. O próprio Cristo, um homem sem pecados, que aceitou receber os pecados da humanidade na intenção de li-

bertá-los, segundo as leis do seu Pai. O Filho abençoado pelo Espírito de Deus. O Cordeiro resplandece em luz e segura um cajado em forma de cruz; a cruz pastoral, indicando a presença da fé cristã através do "pastoreio" de Jesus – o "Bom Pastor", que conduziu fiéis e salvou almas perdidas. Envolve esse cajado uma faixa, cuja inscrição é a referência ao *Agnus Dei*.

Exatamente nesse conjunto, composto pelos querubins e Cordeiro, José Joaquim da Rocha demarca o centro geométrico da obra, de onde constitui toda a estrutura pendular verticalizada para posicionar os pontos de fuga determinantes para alçar as tangentes do traçado perspéctico que emoldura a cena central.

Duas figuras importantes e emblemáticas ladeiam o Cordeiro: São João Evangelista e São João Batista, ambos também apoiados sobre nuvens. O primeiro, situado à esquerda, resplandece em um halo de luz, veste túnica azul com manto vermelho sobreposto, tem na mão direita um cálice, enquanto a esquerda aponta com o indicador para cima, em direção à figura do Deus Pai. O segundo, com vestimenta de corte unilateral e em modelo rudimentar, como as que usam os pastores, tem o manto sobreposto apenas no ombro esquerdo, está descalço e segura, com a mão esquerda e rente ao corpo, um cajado em forma de cruz. Essa cruz é semelhante à do Cordeiro e está envolvida por um filactério que se projeta para suas costas e onde se inscreve: "Eis o Cordeiro que retira o pecado do mundo [Ecce Agnus Dei]". Esse homem também está coroado em luz. Curiosamente ou assertivamente, aponta para a grande cartela que está projetada na quadratura logo atrás dele, cuja temática retrata "A Visitação de Maria a Isabel".

A representação do Espírito Santo na forma da Pomba está entre o conjunto composto pelo Cordeiro, pelo Livro e também pelo Deus Pai. Alça um voo descendente ou posiciona-se em tentativa de escorço projetado pelo artista. Como as demais figuras, está envolvida em um resplendor de luz.

À esquerda da Pomba, e em diagonal a São João Batista, está um arcanjo anunciador. Hierarquicamente representando um anjo adulto, o único da cena, empunha na mão direita uma trombeta, enquanto o dedo indicador da mão esquerda aponta para o Cordeiro sentado sobre o livro, reforçando a mensagem codificada. Traja vestes esvoaçantes, que deixam os seios à mostra, e usa sandálias amarradas às pernas, no estilo greco-romano.[4]

Rodeado por um grupo de querubins que o sustentam sobre uma densa nuvem, está Deus Pai. Um halo de luz resplandece atrás de sua cabeça, enquanto seu corpo tenta se acomodar diagonalmente sobre o anteparo. Veste roupa escura, e um manto vermelho envolve parte dos seus ombros, região pélvica e desce até o meio das pernas. Segura com a mão esquerda uma espécie de bastão, enquanto a

4 Anjo semelhante a este é encontrado no forro da Antiga Biblioteca dos Jesuítas, com pintura atribuída a Antonio Simões Ribeiro (Salvador, 1735-1755). Detalhes, ver: Vicente (2011, 2012).

mão direita posiciona-se côncava, voltada para baixo e com dois dedos esticados, em direção às demais figuras da cenografia. Sua posição consolida a hierarquia proposta pela temática e pela Trindade; ele está no topo de toda a cena, observando, cuidando, "imposicionando" sua mão; se fazendo presente figurativamente.[5]

Figurar Deus nas obras de arte religiosa foi uma necessidade cristã. Por outro lado, há a dicotomia em tornar visível alguém que nunca foi visto. Para humanizá-lo, foi escolhida a figura de um velho, representação de sabedoria. Esse corpo nada mais é do que a figuração máxima das manifestações de um ser supremo e único. "Deus nunca foi visto por alguém. O Filho unigênito, que está no seio do Pai, esse o revelou". (BIBLIA, 2005, Jo, 1: 18)

Seguindo o posicionamento das imagens, conforme a hierarquia apresentada pelo pintor no quadro central da obra, a leitura iconográfica será feita de baixo para cima.

Conforme a proposta de José Joaquim da Rocha, a base da grande cena está nas quatro figuras femininas, que representam os quatro continentes que dividiam o mundo no período do Brasil Colonial. A mensagem aqui inserida pode ser interpretada sob dois aspectos:

1. Simbolizando os homens e sua relação com Nossa Senhora, recorrendo a Ela, através de gestos ou ofertas; representação da humanidade rogando à Virgem;
2. Revelando a expansão do Cristianismo, onde todos os povos se curvam diante da grandeza de Maria.

Do lado esquerdo, América e Ásia, do lado direito, Europa e África. América tem o olhar direcionado à Virgem e as mãos postas em oração, como que agradecendo; Ásia olha para baixo e curva o corpo em constrição; Europa olha e aponta para a Imaculada e lhe oferece um objeto; e África olha para o alto, abre um dos braços enquanto a outra mão repousa no peito e lhe suplica. A humanidade se prosta humildemente aos pés da Virgem Santa, pedindo ou agradecendo; toda a cristandade reconhece a doutrina da Conceição Imaculada de Maria.

A alegoria aos quatro continentes em forma humana é antiga. Possuindo efeito simbólico e imagético, foram copiadas e ressignificadas em um número considerável de obras de linguagens diferentes, desde os brasões e os arcos triunfais joaninos até as pinturas, principalmente aquelas que estavam ligadas aos jesuítas e aos franciscanos, pois representavam a disseminação do catolicismo no mundo.

5 O ato de imposicionar as mãos, além de sabedoria, coloca aquele que a imposiciona como alguém poderoso. Lembra-se aqui a passagem bíblica sobre a morte de Moisés, em que Deus dá a ele esta condição: "[...] Ora, Josué, filho de Num, estava cheio do Espírito de sabedoria, porque Moisés tinha imposto as suas mãos sobre ele [...], pois ninguém jamais mostrou tamanho poder como Moisés nem executou os feitos temíveis que Moisés realizou aos olhos de todo o Israel". (BIBLIA, 2005, Dt, 34: 9, 12)

Algumas referências iconográficas podem ter sido significativas para a inserção dessas alegorias por José Joaquim da Rocha nesta pintura: a interpretação figurada e individual dos quatro continentes presentes nos azulejos do claustro do Convento de São Francisco de Salvador (Bahia);[6] uma gravura de Pompeu Batoni,[7] de temática relacionada ao Coração de Jesus (1790/1799); e gravuras representando a heráldica, de grande circulação no período colonial. Dessas três menções, a gravura de Batoni (Figura 2) revela a mesma composição organizacional e espacial do conjunto pictórico presente na nave da Conceição da Praia, onde a figuração dessas alegorias, situada na parte inferior, possui a mesma riqueza que Rocha pinta em sua obra. Em todos os adereços, elementos simbólicos e/ou os animais que as acompanham são os indicadores para determinar os países que estão representando, tal como aparece na pintura.

Nossa Senhora está sobre a humanidade e abaixo do Cordeiro Santo. Na interpretação cristã, ela é a união entre o céu e a terra. Está entre os dois mundos e sobre o amor e a proteção maior da Trindade Santa; é o laço. Percorre o firmamento e reina na terra. Segura, com a mão esquerda, um ramalhete de (três) flores de açucena (sua pureza e a Trindade), enquanto sua mão direita está côncava e voltada para baixo. Esse ato posicionado pela mão destra remete à atitude de acolher, como em concordância aos pedidos que lhes foram feitos pela humanidade, devolvendo-lhes a cura de seus males. O toque não é real, mas é a transmissão dele, através do gesto e da graça, que é alcançada pelos homens. Seu semblante convida para contemplação, misericordiosidade e comunicação. Seus olhos seguem o expectador, mesmo que não estejam direcionados a eles.

> Habitei nos lugares mais altos: meu trono está numa coluna de nuvens Sozinha percorri a abóbada celeste, e penetrei nas profundezas dos abismos. Andei sobre as ondas do mar,e percorri toda a terra. Imperei sobre todos os povos e sobre todas as nações. [...] Tive sob os meus pés, com meu poder, os corações de todos os homens, grandes e pequenos. Entre todas as coisas procurei um lugar de repouso, e habitarei na moradia do Senhor. [...] Então, a voz do Criador do universo deu-me suas ordens, e aquele que me criou repousou sob minha tenda. (BÍBLIA, 2005, Ecl, 24: 6-12)

---

6 Apesar das alegorias presentes nesse claustro se apresentarem individualmente, elas não são menos ricas em detalhes e símbolos decorativos. Ao conjunto total de azulejos, é registrada a datação entre 1749 e 1752, sendo em parte atribuída a mão de Bartolomeu de Jesus.

7 A referida gravura é dedicada à invocação do Coração de Jesus presente na Basílica da Estrela. A data de referência ao período em que esta foi concluída é a do início da regência oficial de D. João VI. É um trabalho executado por três pessoas: Pompeu Botoni inventou, Marcus Caricchia desenhou e Hieronymus Carattoni gravou/esculpiu. A técnica final utilizada foi o buril e a água forte. Foi feita em Roma, em preto e branco, e mede 53x29 cm. (Biblioteca Nacional do Porto, *Coração De Jesus*, Sessão manuscritos)

Figura 2 – Os quatro continentes[8] de Pompeu Girolamo-Batoni (det.), c. 1790, "estudo o 2006-2011"

Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Sobre o resplendor de 12 estrelas que coroam Nossa Senhora, está o Cordeiro deitado sobre o Livro das Revelações. Livro do Primeiro e do Segundo Testamento; da Primeira e Segunda Aliança, cujo sentido simultaneamente é oculto e revelado. O Livro da Vida; do que somos. O segredo da verdade sobre o mundo, sobre os homens, seus mistérios; sobre tudo o que se fez e o que se está por fazer; o segredo da eternidade. Seu verdadeiro sentido, o sentido do ser, ainda é velado, selado, por isso, está fechado.

8 Detalhe da obra Coração de Jesus.

A revelação está escrita e selada no Livro: o Livro dos 7 Selos, que, ao ser aberto, pronunciará o grande segredo. Um segredo protegido pelo Cordeiro Santo, seu guardião, que faz dele seu trono. Um dia, ele romperá o lacre e os sete mistérios cristãos serão decifrados. Ele é o único capaz de abri-lo, pois sua inocência, apesar de ferida pelo ódio e injustiça humana, lhe tira de qualquer julgamento e se faz humilde diante da sua missão. Até esse segredo ser pronunciado, os fiéis se curvam aos pés daqueles que podem chegar aos ouvidos de Deus levando seu clamor. Em se tratando da pintura, esse chamado se faz através da Virgem, que intercede sobre os dois mundos.

> [...] É por isso que estão diante do trono de Deus, servindo-o dia e noite em seu templo. Aquele que está sentado no trono estenderá sua tenda sobre eles: nunca mais terão fome, nem sede, o sol nunca mais os afligirá, nem qualquer calor ardente: pois o Cordeiro que está no meio do trono os apascenterá, conduzindo-os até as fontes de água da vida. E Deus enxugará toda lágrima de seus olhos. (BÍBLIA, 2005, Jo, 7: 9-17)

> [...] Quem é digno de abrir o Livro e de desatar os seus selos? E ninguém no céu, nem na terra, nem debaixo da terra, podia abrir o Livro, nem olhar para ele. E eu chorava muito, porque ninguém fora achado digno de abrir o livro, nem de o ler, nem de olhar para ele. (BÍBLIA, 2005, Jo, 5: 2-4)

Coroada pelas 12 estrelas, ela é a própria mulher do Apocalipse. "E viu-se um grande sinal no céu: uma mulher vestida do sol, tendo a lua debaixo dos seus pés, e uma coroa de doze estrelas sobre a sua cabeça". (BÍBLIA, 2005, Ap, 12: 1)

Do lado esquerdo do Cordeiro Santo, está São João Evangelista. O Apóstolo João, o mais jovem de todos e aquele que teria feito voto de virgindade, por isso, também apelidado de "o discípulo virgem". Foi o bem-amado de Jesus, um dos discípulos escolhidos para contemplar e experienciar sua vida; se autointitula "o discípulo que Jesus amou". Representa a contemplação ou inteligência sensorial, cuja capacidade está em discernir aquilo que é e do que lhe está à frente. Ao morrer, ocupou seu lugar de filho ao lado de Maria, com quem peregrinou em oração e palavras o que o verdadeiro filho pregou. Foi testemunho da vida de Jesus Cristo.

João Evangelista é tratado no último Livro bíblico como vidente, pois foi responsável pela revelação do final dos tempos. Ele revela o triunfo do Cordeiro de Deus sobre as batalhas terrenas, sua última vinda à Terra e a glória que será consumida pelos que forem eleitos.

O cálice que segura nas mãos pode representar a Eucaristia, o momento em que Jesus ensina aos seus Apóstolos a partilhar e entender a doação da carne em prol da humanidade, assim como um atributo referente à sua iconografia: o cálice do veneno.[9]

Do lado direito, está a figuração de São João Batista, último Profeta do Antigo Testamento que pregou a vinda de Cristo. João Batista foi filho do milagre; nascido da velhice e esterilidade de seus pais (Isabel e Zacarias), sendo primo de Jesus. Sua vida e sua palavra o fizeram precursor de Jesus Cristo, cuja missão foi preparar o caminho e os homens para a chegada do Messias, proclamar o Reino que este semearia e batizá-lo dos pecados que não lhe pertenciam. Na iconografia medieval, na hierarquia da santidade, é o santo representado imediatamente abaixo de Maria. Os atributos que carrega consigo – cajado em forma de cruz, veste simples e em modelo medievo de pastor do deserto, descalço e viril – representam e identificam a sua própria missão na terra, assim como prenunciam a Daquele a quem prepara o caminho. "Houve um homem enviado por Deus; seu nome era João; este veio como testemunha, para dar testemunha da luz, a fim de que todos cressem por meio dele. Ele não era a luz, mas veio pra dar testemunho da luz". (BÍBLIA, 2005, Jo, 1: 6-9)

A vida de João Batista o preparou para desaparecer para que Jesus aparecesse, mas como seu discípulo seria o maior: "Digo-vos que, dentre os nascidos de mulher, não há um maior de que João, mas o menor no Reino de Deus é maior do que ele". (BÍBLIA, 2005, Jo, 7: 28)

Dentre as mensagens ocultas, colocadas na pintura por José Joaquim da Rocha, está a reafirmação da importante influência religiosa que teria a presença de João Batista na vida de Jesus e de Maria. Esse fato é apresentado através da cena que narra quando ainda estava no ventre materno, e Maria, prima de sua mãe, a visita. Essa passagem, nomeada por "Visitação", é confirmada pelo próprio ao apontar, com os dois dedos da mão esquerda, para a cartela[10] que figura a cena, situada à sua lateral esquerda, enquanto se coloca de joelhos em diagonal ao Cordeiro Santo.

---

9 Nos ciclos dos apóstolos, João tem como emblema uma taça envenenadada qual escapa o veneno exorcizado por um sinal da cruz em forma de dragãozinho de uma ou várias cabeças. O atributo da taça envenenada é tardia (século XIII) e infrequente na pintura italiana, que o substituiu por um livro. No século XVII já não se compreendia o significado do dragãozinho alado, símbolo do poder do veneno, saindo da taça. De acordo com a tradição recolhida pelo Pseudo-Isidoro de Sevilha, havia-se intentado envenenar São João pelo cálice eucarístico, a taça envenenada. Por isso, com frequência, tem a forma de um cálice, onde, em lugar do dragão, em cima recipiente, representa-se uma hóstia. (RÉAU, 2001, p. 186-199; RIBADENEYRA, 1790, p. 638-650)

10 Há, ainda, na pintura, duas cartelas situadas na moldura quadraturística, que reafirmam o caráter imaculado de Maria: uma representa a visita do anjo lhe proclamando como a escolhida para dar a luz àquele que seria o filho do Verbo (Anunciação); a outra representa Deus se manifestando em seu ventre quando ela vai anunciar a chegada do sobrinho (Visitação).

> E aconteceu que, ao ouvir Isabel a saudação de Maria, a criancinha saltou do seu ventre; e Isabel foi cheia do Espírito Santo. E exclamou com grande voz, e disse: Bendita és tu entre as mulheres, e bendito o fruto do teu ventre. Pois eis que, ao chegar aos meus ouvidos a voz da tua saudação, a criancinha saltou de alegria no meu ventre. (BÍBLIA, 2005, Lc, 1: 41-42-44)

A representação dos dois Joãos na cena não é por acaso; ao ladear o Cordeiro, reafirmam a missão que cada um teve: prever e anunciar a salvação por meio do enviado de Deus.

> Vós mesmos sois testemunhas de que eu disse: Não sou eu o Cristo, mas sou enviado adiante dele. Quem em a esposa é o esposo; mas o amigo do esposo, que está presente e ouve, é tomado de alegria à voz do esposo. Essa é a minha alegria e ela é completa! É necessário que ele cresça e eu diminua. (BÍBLIA, 2005, Jo, 3: 27-30)

> João batizava no rio Jordão, viu Jesus se aproximar e disse: Eis o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo. Este é aquele do qual eu disse: Após mim vem um homem que é antes de mim, porque foi primeiro do que eu. E eu não o conhecia; mas para que ele fosse manifestado a Israel, vim eu, por isso, batizando com água. (BÍBLIA, 2005, Jo, 3: 29-31)

Dentro dos textos litúrgicos, o Apocalipse ainda registra a presença de figuras misteriosas chamadas "Duas Testemunhas", reafirmando o que aqui se narra: "[...] E darei poder às minhas duas testemunhas, e profetizarão por mil duzentos e sessenta dias, vestidas de saco [...]".[11] (BÍBLIA, 2005, Ap, 11:3)

O Espírito Santo está acima do Cordeiro e é representado pela pomba. Do seu entorno, saem feixes luminosos. A nuvem que a envolve se une à própria nuvem em que está Deus Pai. Nuvem e luz são símbolos inseparáveis nas manifestações do Espírito Santo, tratados nos escritos sobre as manifestações de Deus desde o Antigo Testamento. A nuvem, às vezes escura, outras vezes luminosa, representa o Deus vivo e salvador, que vela a transcendência da sua glória. É a realização por Cristo através do próprio Espírito Santo, sendo Ele quem que desce sobre a Virgem Maria e a cobre "com a sua sombra", para que conceba e dê à luz (Jesus). (MORGADO OFM, 2013) A nuvem em que se insere é a que sefez ouvir uma voz que dizia: "Este é o meu Filho, o meu Elei-

11 Embora algumas opiniões tratem dessas duas figuras como sendo Moisés e Elias, na pintura aqui estudada propõe-se uma nova interpretação diante das pistas encontradas, mesmo porque não é assertiva a identidade de tais testemunhas, permanecendo, assim, uma incógnita.

to, escutai-O!" (BÍBLIA, 2005, Lc, 9: 35), sendo a mesma que "esconde Jesus aos olhos" dos discípulos no dia da Ascensão e que O revelará como Filho do Homem na sua glória, no dia da sua vinda.[12]

A pomba indica que Deus se faz presente no ressoar da Sua voz sobre os homens. Ao findar o dilúvio (simbolismo com o Batismo), Noé solta uma pomba que retorna com um ramo de oliveira preso ao bico – a terra que encontra é habitável. É também em forma de uma pomba que o Espírito Santo está sobre a cabeça de Jesus no momento do seu Batismo. A sua iconografia é comum em cenas religiosas em que Ele está presente, prestigiando atos significativos, como o "Batismo de Cristo por João Batista", "Pentecostes", "Coroação de Nossa Senhora", "Anunciação", "Visitação" e demais obras significativas relacionadas à ascensão de Santos.

Acima do Espírito Santo, e concluindo as figurações, está Deus humanizado. Hierarquicamente, está acima de todos, sobre o comando de tudo. Observa e participa, ao mesmo tempo em que se propõe como mensageiro (pomba) das suas leis. Ele é parte da Trindade (Pai), criador do mundo, o próprio Filho enviado para salvação e, quando não humano, são os feixes de luz refletidos ou a figuração da pomba. Apresenta, pela mão direita que abençoa, toda a cena, e ainda, com dois dedos esticados, simboliza que as duas naturezas cristãs estão unidas sem confusão e sem separação; os outros três dedos significam a Uni-Trindade. Esta mão que consagra está direcionada à terra, à humanidade. Os dedos estendidos são um convite a unir-se ao divino, enquanto os dobrados são um convite à entrada para manifestar no conhecimento da Palavra proposta pela Trindade. "Poderíamos dizer que a mão é dotada de visão, ao passo que o olho é dotado de certo tipo de tato. Visão e tato levam ao Conhecimento que liberta". (SOUZENELLE, 1991, p. 336) A mão de Deus sempre abençoa. Ela é a referência direta da mão do Pai.

Estudos da composição triangular sob o olhar iconográfico

Nota-se, imediatamente, o domínio da técnica e uso das leis para traçar a perspectiva por José Joaquim da Rocha, utilizando, inclusive, elementos e construções matemáticas e de falsa arquitetura na moldura quadraturística que envolve a cenografia central. Curiosamente, e isso é parte de uma estética cultural presente na Bahia, a grande cena não está reposicionada como as quadraturas ilusionistas italianas, nas quais os personagens estão *disotto in sú*, se abrindo para o céu. A perspectiva tratada pelo pintor na composição é por planos, e, por se tratar de uma iconografia sacra, ele usa a hierarquia para estabelecer o posicionamento de cada figura, ao mesmo tempo em que inscreve, ocultamente, a mensagem cristã.

12 Ver em: http://www.vatican.va/archive/cathechism.

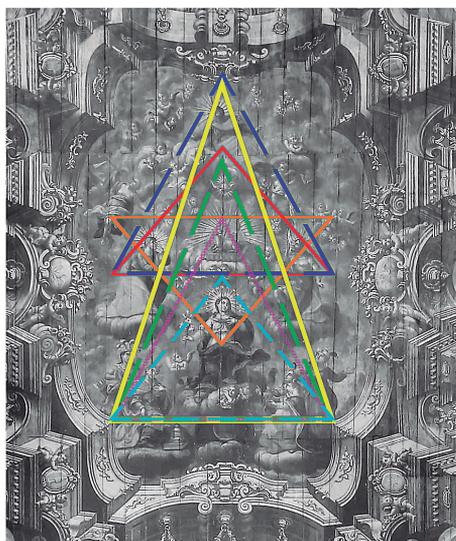
Segundo Casimiro (2005), há um esquema geométrico de composição que esteve na gênese estrutural das pinturas com a finalidade de reforçar a mensagem subjacente proposta ao tema (mensagem oculta) que veio comprovar o conhecimento das leis da perspectiva por parte dos pintores. Tal esquema foi utilizado como forma de proporcionar os diversos elementos pictóricos e reforçar a respectiva mensagem iconográfica.

	1ª Trilogia: Os quatro Continentes e a Virgem
	2ª Trilogia: Os quatro Continentes, a Virgem e o Cordeiro
	3ª Trilogia: Os quatro Continentes, a Virgem, o Cordeiro e o Espírito Santo
	4ª Trilogia: Os quatro Continentes, a Virgem, o Espírito Santo, o Filho e o Pai
	5ª Trilogia: João Evangelista, São João Batista e o Espírito Santo
	6ª Trilogia: O Precursor (João Batista),o Apóstolo (João Evangelista) e Deus
	7ª Trilogia: A mãe de Jesus, o Primo e o Apóstolo

Figura 3 – Leitura gráfica das representações esquemáticas triangulares presente no quadro recolocado do forro da nave da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia[13]

Fonte: Vicente (2011).

Diante da complexidade que envolve o estudo geométrico para a pintura na sua totalidade, atentar-se-á aqui apenas ao esquema de composição triangular utilizado pelo pintor que, com maestria técnica, exibe amplo domínio na representação das figuras para serem vistas de baixo, percebendo a importância,

13 Nas Figuras 3, 4 e 5, houve estudo e intervenção da autora para leitura iconográfica.

nobreza e imponência de cada uma. O uso deste esquema, comum nas obras de sua autoria, fez com que conciliasse trilogias que envolvem os personagens em relações entre si, ou seja, o posicionamento de cada um não está ali por acaso e há uma mensagem entre eles. O triângulo remete à multiplicidade das tríades relativas ao nascimento, à vida e à morte; ao céu, à terra/homem e à alma/espírito; ao pai, à mãe e ao filho. Especificamente nesta obra, a princípio, o triângulo tem uma relação cristã e está associado à Santíssima Trindade e à Imaculada. Não deve ser esquecido que a representação triangular tem características renascentistas, revelando, também pelo pintor, adoção de conhecimentos da cientificidade tratadístico-geométrica na estruturação gráfica.

Sete triângulos foram identificados na composição, sendo seis ascendentes e um descendente. Dos seis, três possuem base nas Alegorias dos quatro continentes e três nas personificações dos Joãos. Por se tratar de uma leitura sacra, associada aos três representantes máximos do catolicismo, será identificada como "Trilogia" (Figura 3).

A primeira Trilogia é composta pelas alegorias dos quatro continentes e pela Virgem, em que Maria, sendo a mãe de Deus, é também a mãe dos homens. "Glorificada já em corpo e alma, [...] brilha como sinal de esperança segura e de consolação, para o Povo de Deus ainda peregrinante, até que chegue o dia do Senhor".[14]

O universo visível e invisível é testemunho do amor de Maria pelo seu filho e pelos homens, por quem se faz medianeira e intercessora. É infinita porque é a extensão de Deus; a extensão de um amor incondicional. Sua morte não a levou por completo para o mundo celestial para ocupar seu lugar ao lado do Pai e do Filho, mas a manteve presente no presente, pois nela os homens confiam seus pedidos para chegar a Jesus e a Deus. Sua glorificação não é marcada por um momento, mas é movimentada ciclicamente pela necessidade e pelo clamor dos indivíduos em falar com o Pai.

> O Senhor me possuiu no princípio de seus caminhos, desde então, e antes de suas obras.
>
> Desde a eternidade fui ungida, desde o princípio, antes do começo da terra.
>
> Quando ainda não havia abismos, fui gerada, quando ainda não havia fontes carregadas de águas.
>
> Antes que os montes se houvessem assentados, antes dos outeiros, eu fui gerada;

14 Ver: Lumen Gentiun, *A bem-aventurada Virgem Maria mãe de Deus no mistério de Cristo e da Igreja*. Cap. VIII, v. 68

> Ainda ele não tinha feito a terra, nem os campos, nem o princípio do pó do mundo.
>
> Quando ele preparava os céus, aí estava eu, quando traçava a horizonte sobre a face do abismo;
>
> Quando firmava as nuvens acima, quando fortificava as fontes do abismo,
>
> Quando fixava ao mar o seu termo, para que as águas não traspassassem o seu mando, quando compunha os fundamentos da terra.
>
> Então eu estava com ele, e era seu arquiteto; era cada dia as suas delícias, alegrando-me perante ele em todo o tempo;
>
> Regozijando-me no seu mundo habitável e enchendo-me de prazer com os filhos dos homens.
>
> Agora, pois, filhos, ouve-me, porque bem-aventurados serão os que guardarem os meus caminhos!
>
> Ouvi a instrução, e sede sábios, não a rejeiteis.
>
> Bem-aventurado o homem que me dá ouvidos, velando às minhas portas cada dia, esperando às ombreiras da minha entrada.
>
> Porque o que me achar, achará a vida, e alcançará o favor do Senhor. [...]. (BÍBLIA, 2005, Pv, 8: 22-35)

A segunda Trilogia, formada pela personificação dos quatro continentes, a Virgem e o Cordeiro, está associada ao Cristo humano e sua vida enquanto "Bom Pastor" de pessoas. Maria não é Deus, mas é a representação humana que permitiu Aquele que foi destinado a se tornar humano. O Cordeiro é a imagem da entrega sem sacrifício, da inocência, mesmo que ferida, da luz que emanou do Pai celestial. Um cordeiro que foi enviado pelo seu pai para salvar a humanidade; o próprio Jesus, filho de Deus. Pôs-se a prova, pois dela necessitaria para a salvação dos homens. Enquanto isso, Maria está entre o mundo e o filho, se faz presente para que Ele nasça. Ela é a medianeira de todas as graças e, por ela, passam os pedidos ao Cristo. Escolhida por Deus para participar do mistério da Redenção, é o elo direto entre os fiéis e Cristo.

A terceira Trilogia é formada pela personificação dos quatro continentes, a Virgem, o Cordeiro e o Espírito Santo, que é o amor de Deus e revela-O pleno e único. Um Espírito que recai sobre a humanidade, proporcionando-lhes a misericórdia e a caridade, assim como a imagem e semelhança de Deus. Para conhecer o verdadeiro Pai, é preciso tornar-se o Filho amado e, para tal, o agir do Espírito

Santo é necessário. Essa ação (Pentecostes) é uma transformação do mundo antigo para o novo através da presença do Espírito Santo.

> O corpo do cristão é templo do Espírito Santo.[15]
> (I Co, 6: 19-20)
>
> Nós não recebemos o espírito do mundo, mas o Espírito que vem de Deus, a fim de conhecermos as coisas que, por Deus, nos foram prodigalizadas. (I Co, 2: 12-14)
>
> Mas aquele Consolador, o Espírito Santo, que o Pai enviará em meu nome, esse vos ensinará todas as coisas, e vos fará lembrar de tudo quanto vos tenho dito. (Jo, 14: 26)
>
> Deus Pai amou Maria, escolhendo-a como Mãe de seu Filho. O Espírito Santo desceu sobre ela. (Lc, 1: 35)

A quarta Trilogia tem, na sua formação, a personificação dos quatro continentes, a Virgem, o Espírito Santo, o Filho e o Pai. Pai, Filho e Espírito Santo representam o ícone da Trilogia Santa; uma trilogia indivisível e única – Deus Pai, Deus Filho e Deus Espírito Santo – que reina visível para quem nela crê e invisível para quem ela protege. "Porque três são os que testificaram no céu: o Pai, a Palavra e o Espírito Santo; e estes três são um". (BÍBLIA, 2005, Jo, 5: 8)

A ligação direta entre esta Trilogia e a humanidade é a Virgem, aquela que está entre os dois mundos, sendo intermediadora. Nossa Senhora intercede pela humanidade junto ao Pai, através do seu Filho e do Espírito Santo. "E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós, e vimos a sua glória, como a glória do unigênito do Pai, cheio de graça e de verdade". (BÍBLIA, 2005, Jo, 1:14)

A quinta Trilogia está representada pelas figuras do João Evangelista, de São João Batista e do Espírito de Deus (pomba). O Cordeiro que figura no centro da Trilogia é o próprio Jesus Cristo, aquele que foi enviado pelo Pai e que deu sua vida pelos homens. A presença dos dois Joãos intercedidos pelo Espírito Santo traduz que Deus se fez luz sobre eles para que pudessem levar a mensagem da vinda do Messias. Sem conhecê-LO, promulgaram sua chegada e a salvação para aqueles que o seguissem. "Eu vi o Espírito descer do céu, como pomba, e repousar sobre ele". (BÍBLIA, 2005, Jo, 1: 32)

A sexta Trilogia consolida a quinta e, nela, figuram o Precursor (São João Batista), o Apóstolo (João Evangelista) e Deus Pai. Por intercessão divina, um homem prediz a vinda do Salvador, o outro será aquele que o acompanhará e viverá a existência do Filho de Deus junto aos homens. É sob o Espírito de Deus

15 Esse trecho e os subsequentes foram retirados da Bíblia (2005). Optou-se por mantê-los dessa forma para que não haja uma repetição.

que esses dois homens testemunham e anunciam que haveria uma Aliança entre o céu e a humanidade e que, através do Verbo, se conheceria o poder da salvação.

> E João deu testemunho dizendo: 'Vi o Espírito descer, como uma pomba, vindo do céu, e permanecer sobre ele. Eu não o conhecia, mas aquele que me enviou para batizar com água disse-me: 'Aquele sobre quem vires o Espírito descer e permanecer é o que batiza com o Espírito Santo'. E eu vi e dou testemunho que ele é o Eleito de Deus'. (BÍBLIA, 2005, Jo, 1: 26-34-36)

A sétima Trilogia é formada pelas figuras de João Batista, do Apóstolo João e de Maria, ou seja, a mãe de Jesus, o primo e o Apóstolo. Do grupo de triângulos ocultamente posicionados, é o único invertido, tendo seu vértice apontado para o ventre da Virgem, local onde acolheu e gerou o Messias. Unida à quinta trilogia, ela fecha simbolicamente a estrutura da Eterna Aliança. Alguns povos (China, Suméria, entre outras) associam o triângulo invertido à fertilidade feminina, à mulher e à receptividade, sendo o útero o órgão receptor.

> [...] Bendita és tu entre as mulheres, e bendito é o fruto do teu ventre! (Lc, 1: 42)

> Ora Jesus, vendo ali sua mãe e, que o discípulo a quem ele amava estava presente, disse a sua mãe: 'Mulher, eis o teu filho'. Depois disse ao discípulo: 'Eis aí tua mãe! [...]'. (Jo, 19: 26-27)

A significação do sétimo triângulo possivelmente é a decodificação de um dos segredos da narrativa, intencionalmente criada, mas projetada oculta pelo artista. Resguardada nos textos sagrados, parece estar cuidadosamente velada, sendo capaz de entendê-la quem se debruça ao estudo da obra, a partir da interpretação das escrituras cristãs e de Evangelhos não reconhecidos, ditos Apócrifos.

Deve-se lembrar que a relação de Maria com João Batista era de parentela direta. A ele foi dada a oportunidade de acompanhar Jesus desde criança. O elo entre eles foi forte, e este João foi o escolhido, pois estava destinado a anunciar a vinda do Messias.

O João Evangelista, o Apóstolo, estava entre os preteridos e foi indicado para semear a história daquele que morreu pelos homens, assim como anunciar o seu retorno. Foi ele quem sofreu aos pés do calvário junto a Maria e de lá só saiu quando Jesus estava deposto. Um homem que sofreu com, por e depois; um filho que ganhou o lugar do outro, ao lado da Santíssima Mãe.

Diante disso, o prenúncio e a narrativa ficam subentendidos quando se observa que, em vértice oposto a esses dois homens, está o ventre de Maria, o local onde esteve Aquele por quem eles promulgaram, louvaram e semearam a

palavra. Do ventre de uma mulher, foi trazido para a vida um Espírito de Deus, em forma humana.

Na medida em que as estruturas triangulares se completam, vê-se uma figura simbólica e importante, que toma força dentro da estrutura gráfica: uma estrela de seis pontas gerada a partir de dois triângulos em posições opostas. O vértice do triângulo descendente aponta para o útero de Maria, enquanto os vértices da sua base têm as figuras do Apóstolo e do primo de Jesus. Ou seja, a Trilogia composta pelo Apóstolo João, por São João Batista e pela Pomba está contrária a Trilogia formada pelo Apóstolo João, por São João Batista e pela Imaculada. Sobrepostas, formam a Estrela de Davi, ou o Selo de Salomão. Uma aliança representada pelos mundos celestial e terreno. João Batista e João Evangelista representando o terreno – semeadores e narradores; Jesus, o enviado, representando o celestial. A condição de Maria é aquela que possibilitou a reconciliação dos dois mundos, a configuração da aliança sagrada. "Dois triângulos se encaixam: o escudo de David. A aliança está concluída. Não mais duas alianças: a única aliança, na qual nem a primeira nem a última se anulam, mas uma na outra se completam". (PONNAU, 2006, p. 94)

Simbolicamente, essa estrutura é o ícone do povo israelita e está relacionado à proteção e à sabedoria divina. Com a estrela formada, está concluída a eterna e única aliança – "o registro do nascimento de Jesus Cristo, filho de David, filho de Abrãao". (BÍBLIA, 2005, Mt, 1:1)

> Bem-aventurado tu, ó Israel! Quem é como tu? Um povo salvo pelo SENHOR, o escudo do teu socorro, e a espada da tua majestade; por isso os teus inimigos te serão sujeitos, e tu pisarás sobre as suas alturas. (Dt, 33: 29).
>
> Ele reserva a verdadeira sabedoria para os retos. Escudo é para os que caminham na sinceridade. (Pv, 2: 7)
>
> Toda a Palavra de Deus é pura; escudo é para os que confiam nele. (Pv, 30: 5)

A interpretação da "Estrela de Davi" possui vários significados e, na maioria deles, há uma relação direta com a abordagem cristã interpretada pela presença das Trilogias. Deve-se olhá-la enquanto símbolo, e não como uma redução esquemática gráfica. A presença da Estrela no contexto da obra não parece ter sido por acaso, visto que as relações criadas pelo pintor permitem que a leitura seja clara, quando se conhece e estuda sobre iconografia cristã.

Na formatação trabalhada por Rocha, a estrutura da Estrela possui identidade; são nomes, situações sagradas e combinações que reafirmam a presença do orago (Virgem) no ponto central da obra favorecendo a leitura das suas interpretações.

De acordo com os estudos sobre essa reprodução, se os seis pontos representados pelos vértices estiverem combinados com o ponto central, esse sétimo ponto significa transformação. Observando cada Trilogia que a forma estrelar permite evocar (São João Evangelista, São João Batista e Deus Pai; São João Evangelista, São João Batista e a humanidade), o referencial central da grande transformação proposta pela cenografia é exatamente a Imaculada, intercedida pelo Cordeiro e pelo Espírito Santo.

Figura 4 – Esquema vertical e horizontal da estrutura tripartida Esquema da estrutura compositiva da cruz oculta

Fonte: Vicente (2011).

Ainda é possível perceber ocultamente a presença do pentagrama.[16] Fazendo uma relação entre ele e o Selo de Salomão, tem-se nele o aspecto humano e, no Selo, o aspecto divino. Dentre alguns estudiosos de visão platônica, Leonardo Da Vinci via perfeição matemática na forma humana e percebia que o corpo (humano) estava inserido na figura ideal do círculo e nas perfeitas proporções do quadrado. Com esse entendimento, interpretou os signos do homem, da ciência e do divino em um desenho conhecido como "Estudo de proporções", que foi

16 O pentagrama foi usado na Mesopotâmia como um símbolo do poder real, que se estendeu pelos quatro cantos do mundo. Entre os hebreus, o símbolo estava relacionado com a verdade e representava o Pentateuco. Dentro do Cristianismo, era usado como um amuleto contra o mal, e a própria Igreja utilizou-se dele para simbolizar as cinco chagas de Jesus.

definido por Protágoras[17] como "o homem é a medida de todas as coisas" e pelo Velho Testamento como "Sois Deuses". Da Vinci não desenhou os signos, pois, naquela época, seria considerado herege, mas deixou-os ocultos, sugeridos apenas a quem os conhecessem. A observação atenta à pintura da Conceição da Praia indica que Rocha aplica leis matemáticas e, possivelmente, algum conhecimento da linguagem secreta, dentro da sua concepção, na qual a presença dessa estrutura é, por assim dizer, determinada como elo central da Igreja e do mundo.

A pintura está dividida em uma composição tripartida, com três espaços verticais e três espaços horizontais (Figura 4). Essa divisão em espaços determinados e esquematicamente colocados faz com que cada personagem esteja situado em sua área, sem avançar a outra. Isso também estabelece uma leitura que pode ser seguida de acordo com a hierarquia cristã.

Esta estrutura também remete aos três degraus que compõem um altar, representando: o sacrifício (humanidade recorrendo à Virgem), a morte (Jesus morto na figura do Cordeiro) e a ressurreição (Espírito Santo/Deus); podendo também estar relacionada diretamente à Trindade.

A estrutura horizontal se divide em espaço celestial, espaço terreno e o espaço da revelação. A vertical, no anúncio ao povo cristão (lado direito), o testemunho da vida de Cristo (lado esquerdo) e o elo entre o céu e a terra; entre Deus e a humanidade (centro). No espaço celestial, há uma representação da vigília de Deus, da sua criação, de onde observa atento.

> Assim diz o Senhor: o céu é o meu trono e a terra o escabelo dos meus pés [...] Porque a minha mão fez todas estas coisas, e assim todas elas foram feitas [...]. (BÍBLIA, 2005, Is, 66: 1-2)

> [...] Bendita do SENHOR seja a sua terra, com o mais excelente dos céus, com o orvalho e com o abismo que jaz abaixo. E com os mais excelentes frutos do sol, e com as mais excelentes produções das luas. E com o mais excelente dos montes antigos, e com o mais excelente dos outeiros eternos. E com o mais excelente da terra, da plenitude, e com a benevolência daquele que habitava na sarça [...]. (BÍBLIA, 2005, Dt, 33: 13-16)

O espaço terreno, representando a morada da humanidade, está amplamente figurado com a presença da alegoria aos quatro continentes, ou seja, a abrangência do poder divino para todos os povos e raças.

17 Protágoras de Abdera (Abdera, 480 a.C./Sicília, 410 a.C.). Sofista grego responsável por cunhar a frase "o homem é a medida de todas as coisas, das coisas que são, enquanto são, das coisas que não são, enquanto não são". (PROTÁGORAS, [20--?])

No espaço da revelação, tem-se a adoração ao Cordeiro Santo e ao Livro das Revelações, ou Livro dos 7 Selos.

O anúncio da vinda do Messias ao povo cristão é feito por João (Batista), o precursor. "Eu vi e sou testemunho que ele é o Eleito de Deus". (BÍBLIA, 2005, Jo, 1: 29-30) Ele está na mesma zona em que se encontram as figurações do povo terreno, neste lado representado pela África e Europa. "Eis o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo. Este é aquele do qual eu disse: Após mim, vem um homem que é antes de mim, porque foi primeiro do que eu". (BÍBLIA, 2005, Jo, 1: 34)

O testemunho da vida de Cristo é feito através de João, o Apóstolo, pois o fato de ter sido o escolhido é porque saberia falar sobre a vida e a obra Daquele com quem conviveu e aprendeu as leis cristãs. Quando fala aos homens sobre o Messias, ele prega que "no princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Nele estava a vida, e a vida era a luz dos homens". (BÍBLIA, 2005, Jo, 1: 1-4)

Maria é posta como elo entre o reino celestial e o terreno. É ela quem fala diretamente ao Senhor através de seu Filho; intercede em favor dos homens e deles leva a mensagem ao Pai.

> Dirijam todos os fiéis instantes súplicas à Mãe de Deus e mãe dos homens, para que Ela, que assistiu com suas orações aos começos [...], também agora, exaltada sobre todos os anjos e bem-aventurados, interceda, junto de seu Filho, na comunhão de todos os santos. [...].[18]

> Portanto, o mesmo Senhor vos dará um sinal. Eis que a virgem conceberá, e dará à luz um filho, e chamará o seu nome Emanuel. (BÍBLIA, 2005, Is, 7: 14)

Com a estrutura tripartida definida, tem-se ainda a concepção misteriosa da narrativa do pintor, oculta pelo símbolo que o Cristianismo imprime na vida de sofrimento do Messias em relação aos homens. Como se cunhadas na cruz estivessem as figuras que consolidam e auxiliam na constituição da Eterna Aliança: Deus, Maria, o Apóstolo e o Precursor. Ao centro dela, o Cordeiro Imolado, símbolo da nova Era e dessa Aliança, representando Aquele que foi entregue ao mundo para salvá-lo: "Porque Deus amou o mundo de tal maneira que deu o seu Filho unigênito, para que todo aquele que nele crê não pereça, mas tenha a vida eterna" (BÍBLIA, 2005, Jo, 3: 16).

Toda a cena parece se tratar do julgamento final; o momento em que precede a decisão, pois o Livro ainda está fechado (selado) e o Cordeiro Santo (Jesus Cristo)

18 Ver: Lumen Gentiun, *A bem-aventurada Virgem Maria mãe de Deus no mistério de Cristo e da Igreja*. capítulo VIII, v. 69.

o guarda. Tem-se, neste instante, a representação do *Agnus Dei*: "Eis o Cordeiro de Deus, Aquele que tira o pecado do mundo" (BÍBLIA, 2005, Jo, 1: 29) (Figura 5).

> [...] Um livro escrito por dentro e por fora selado com sete selos [...]. Digno és de tomar o livro e abrir os selos, porque fostes imolado e com teu sangue comprastes para Deus homens de toda tribo, língua, povo e nação. (BÍBLIA, 2005, Ap, 5: 1-9)
>
> Bem-aventurados aqueles que lê, e os que ouvem as palavras desta profecia, e guardam as coisas que nela está escrita, porque o tempo está próximo!
>
> Eis que [Ele] vem com as nuvens, e todo o olho o verá, até os mesmos que os traspassaram; e todas as tribos da terra se lamentarão sobre ele. Sim! Amém! (BÍBLIA, 2005, Ap, 1: 3-7)

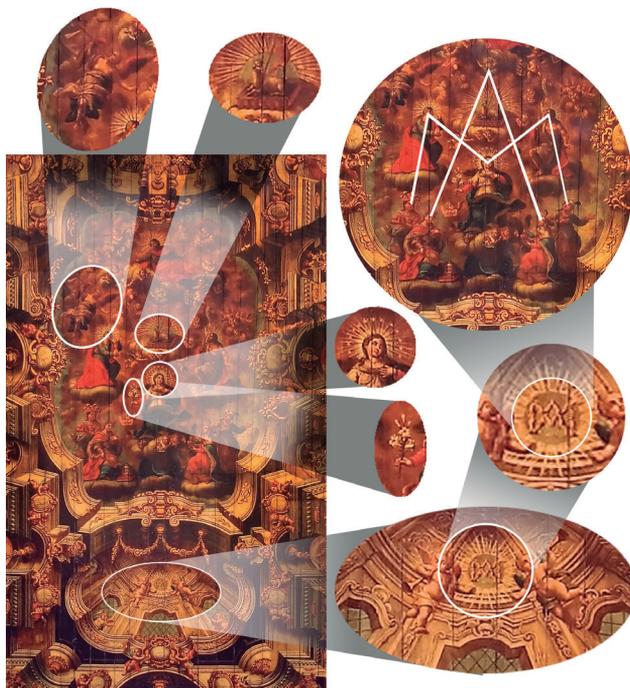



Figura 5 – Figuras e Símbolos iconográficos – (*Agnus Dei* – Cordeiro sobre o livro selado, Anjo Anunciador, Flores de Açucena, Maria Coroada de 12 Estrelas)

Fonte: Vicente (2011).

Um anjo empunhando uma trombeta[19] (Figura 5) anuncia a grande hora e aponta para o Cordeiro, onde está o Livro, que será aberto; é o sétimo anjo,[20] o anjo do Apocalipse. "E vi um anjo forte, bradando com grande voz: 'Quem é digno de abrir o livro e lhe desatar os seus selos?" (BÍBLIA, 2005, Ap, 5: 2) E a resposta está na própria pintura: "[...] Não chores, eis aqui o Leão da tribo de Judá, a raiz de David, que venceu, para abrir o livro e desatar os seus sete selos." (BÍBLIA, 2005, Ap, 5: 5) É o próprio Cordeiro: Jesus Cristo.

A cenografia central ainda apresenta a indicação da Trilogia Santa através do símbolo de pureza, inocência e virgindade, reafirmando a presença de Nossa Senhora na pintura. Esse símbolo é um ramo com três brotos e três flores de açucena que a Imaculada traz na mão direita (Figura 5). A representação da açucena também está relacionada à pureza esplendorosa e à entrega confiante à vontade de Deus. (MOHR, 1994, p. 222) É símbolo da Trindade ou da sua virgindade espiritual tripla (antes, durante e depois do parto).

Maria, coroada de estrelas, está ao centro da obra, ao centro da narrativa iconográfica (Figura 5). Medianeira entre o celeste e o terreno, é a mulher do anúncio:

> Enriquecida, desde o primeiro instante da sua conceição, com os esplendores duma santidade singular, a Virgem de Nazaré é saudada pelo Anjo, da parte de Deus, como 'cheia de graça'; e responde ao mensageiro celeste: 'eis a escrava do Senhor, faça-se em mim segundo a tua palavra'.[21]
>
> E viu-se um grande sinal no céu: uma mulher vestida do sol, tendo a lua debaixo dos seus pés, e uma coroa de doze estrelas sobre a sua cabeça. (BÍBLIA, 2005, Ap, 12: 1)
>
> E o muro da cidade tinha doze fundamentos e, neles, os nomes dos doze apóstolos do Cordeiro. (BÍBLIA, 2005, Ap, 21: 14)

Ainda é possível cogitar que José Joaquim da Rocha tenha se utilizado de alguns artifícios simbólicos, deixando-os ocultos para assinar a identidade da

---

19 Figura alada semelhante está presente nas pinturas do teto do Oratório dos Vanchetoni (Florença), executada por Pietro Liberi, em 1641, na Sala de Alexandre – Museu DegliArgenti, do Palácio Pitti (Florença) –, e no subcoro da igreja do Hospital de Jesus (Portugal). Em Salvador, está no teto da antiga Biblioteca dos Jesuítas, como já citado anteriormente. Esses anjos não estão dispostos em mesma projeção, estando alguns em voo zenital, outros em frontalidade. O importante é perceber as características formais e sígnicas que eles apresentam nas cenas.

20 Sobre este anjo anunciador, ver: Vicente (2013).

21 Ver: Lumen Gentiun, *A bem-aventurada Virgem Maria mãe de Deus no mistério de Cristo e da Igreja*. cap. VIII, v. 68.

pintura.[22] Na ligação das figuras (M = América, São João Evangelista, Nossa Senhora, São João Batista e Europa; A = Ásia, Cordeiro e África), a quem a Imaculada é intercessora, está o seu monograma, que é reforçado nas cúpulas ilusórias, presentes na extremidade vertical da quadratura. Poderia o pintor ter inserido propositalmente o monograma da Mãe misericordiosa, a marca cristã de Maria Magister?[23] (Figura 5).

Esta composição pictórica questiona o tipo de artista que era José Joaquim da Rocha e deixa claro que suas bases estavam vinculadas também ao entendimento do cristianismo e da cientifização das leis tratadísticas. Ele parece ter sido um homem de estudos profundos, e não apenas esquemáticos em traçados e composições de pintura. O esquema subjetivo que utilizou para montar a simbologia desta obra revela alguém que vai além dos estudos técnicos. A mensagem sacra que imprimiu na cenografia, mais precisamente no centro dela, é de que a Santíssima pode aplicar as bênçãos de Deus a quem lhe pede intercessão, ao mesmo tempo em que é aquela que prenuncia o Juízo Final.

> [...] depois de elevada ao céu, não abandonou esta missão salvadora, mas, com a sua multiforme intercessão, continua a alcançar-nos os dons da salvação eterna. Cuida, com amor materno, dos irmãos de seu Filho que, entre perigos e angústias, caminham ainda na terra, até chegarem à pátria bem-aventurada.[24]

Com a Trilogia Santa acima dela, Maria se torna a ligação perpétua entre Deus e os homens, medianeira em favor daqueles que querem alcançar os ouvidos do Pai. Sendo mulher e mãe, acolhe-os em favor dos desesperados, em um amor maternal como se tivessem pertencido ao seu ventre, pois dele também saiu um fruto humano que sofreu sua vida terrena, sendo ela testemunha dessa dor até a morte de seu filho. Aceitando sua condição de mãe deste Salvador, foi eleita e escolhida pelo Pai, por isso, sua ligação com Ele. Em nome Dele, do seu Filho, e do Espírito que um dia lhe abençoou para ser a mãe pela humanidade, pode lhe ser conferido o título de: Nossa Senhora Imaculada Maria Santíssima.

Da Vinci traz uma passagem em seus escritos que muito faz lembrar a estrutura figurista cuidadosamente implantada por Rocha nesta pintura: "Procure

22 Outros elementos presentes na moldura perspéctica reforçam e reafirmam a mensagem cristã que propõe a pintura, mas, como citado, este texto trata apenas da cenografia central. Mais detalhes, ver em Vicente (2011).

23 O artifício aqui identificado (Monograma) foi proposto em parceria com Robson Santana. Ao mostrar a Robson os estudos gráficos da estrutura triangular, que o pintor repete em suas obras, e lhe revelar indícios de que José Joaquim da Rocha poderia usar códigos simbólicos e ocultos para assinar suas pinturas, buscamos algum elemento e nos deparamos com a possibilidade de inserção desse Monograma.

24 Lumen Gentiun, *A bem-aventurada Virgem Maria mãe de Deus no mistério de Cristo e da Igreja*. cap. VIII, v. 62.

que a obra se ajuste ao ânimo e à intenção [dos personagens]. Ou seja, quando desenhar uma figura, pense bem em quem ela é e o que pretende que ela faça". (CARREIRA, 2000, p. 116) Dessa forma, embora aqui a pintura da nave da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia esteja sendo tratada em sua leitura iconográfica de forma parcial, apenas o quadro recolocado central, os demais elementos que compõem a sua totalidade, presentes na moldura quadraturística, sejam eles geométricos, figuristas, decorativos ou simbólicos, reafirmam a grande cena principal. A Imaculada é a peça chave; é para e sobre ela que tudo converge.

Diante do estudo aqui exposto, pode-se dizer que a mensagem oculta, presente nesta cenografia, é o Juízo Final ainda a ser revelado, tendo, na apoteose da Imaculada e nas figurações que sustentam a sua presença, os elementos necessários para decodificar tal epístola.

A obra e o artista: linguagem técnica e sensorial

A pintura da nave da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia é uma absorção de várias escolas quadraturistas, ricas em elementos plásticos e decorativos, desde o seu traçado perspéctico, seguindo uma estrutura mais sistemática presente no Tratado de Andrea Pozzo, à teatralização e efeitos cenográficos presentes nos Bibienas.

José Joaquim da Rocha consegue elaborar uma conexão entre arquitetura virtual e perspectiva plástica, tendo como método basilar o que foi originado na Itália. Adaptado ao ambiente cultural baiano em que estava inserido, repete formulários e esquemas difundidos pelos tratados e gravuras. Dentro dessa repetição, reelaborou novas estruturas e as adaptou às propostas encomendadas, deixando claro seu conhecimento sobre tratadística, matemática, sagradas escrituras e arte litúrgica.

A abordagem pictórica trabalhada por Rocha na referida pintura se enquadra perfeitamente na configuração do propósito catequético da Companhia de Jesus, sobretudo na regra do "Tanto Quanto", do "Princípio Fundamental", inserido nos estudos sobre Inácio de Loyola, de Morsch (1993, p. 73):

> [...] as coisas foram criadas para o homem e para ajudá-lo no prosseguimento do fim para o qual fora criado; de modo que usará delas tanto quanto para alcançar o seu fim e tanto quanto se libertará delas, se isso impedir a concretização do mesmo.

Esse mesmo princípio se observa na disposição fundamental de Maria: "Eis aqui a serva do Senhor, cumpra-se em mim segundo a Tua palavra [...]". (BÍBLIA, 2005, Lc, 1: 38) Do mesmo modo, e principalmente, a de Jesus no Horto das Oliveiras: "Pai [...], todavia, não se faça a minha vontade, mas a Tua".

(BÍBLIA, 2005, 22: 42) Essas passagens que sustentam a proposta catequética e validam a presença desses religiosos em Salvador.

O pintor usou toda a sua experiência artística para traduzir, nesta obra, a relação entre Deus, a Imaculada e os fiéis, ofertando possibilidades simbólicas, ocultas e claras, para que esses últimos pudessem se sentir mais próximos da salvação.

O conjunto pictórico, na sua grandiosa dimensão (600m^2 de área pintada),[25] representa a espetacularidade do culto, uma das características mais importantes da liturgia barroca. O excesso de ornamentos, curvas, figuras, símbolos e dourados é a cena teatral na sua verdadeira essência; ela nada mais é do que o palco cenográfico projetado no alto. Levando em consideração que Rocha foi também dourador e encarnador, tinha contato com elementos e padronagens da escultura e da talha, transportando seus conhecimentos para suas pinturas de tetos nos ambientes religiosos. Assim, a simulação pictórica dos elementos (volutas, grinaldas, ramalhetes, folhagens, concheados, mísulas, frontões, figuras e personagens religiosos e de cultura etc.), nada mais é do que um retábulo bidimensional (pintado) relocado para o teto.

Curvas, acentuadas e volumosas, e elementos decorativos não estão dispostos ao acaso. São cuidadosamente estudados e colocados no lugar exato. A profusão é existente, mas, ao mesmo tempo, é rítmica e simétrica. Os elementos formais são inseridos sabiamente nas estruturas, revelando aprendizado e experimentação em projeções deste gênero.

Quanto ao efeito de luz e sombra, elemento fundamental para projetar a ilusão na pintura perspéctica e no teatro barroco, Rocha utiliza a contra luz, aproveitando a claridade natural que entra pela grande portada, voltada para o mar. Quando essa luminosidade não mais alcança a obra, ele projeta jogos de sombras, gerando efeitos de volume. Desta forma, se for demarcada uma linha divisória (ilusória) na pintura em sentido horizontal, vê-se, da metade para a entrada, sombras mais claras, enquanto da metade ao arco cruzeiro, sombras mais escuras. Esse jogo composto pelas sombras autentica a falsa arquitetura, pois marca volumetria (colunas e demais elementos que precisam "encorpar") e projeta a espacialidade, que é conseguida entre a projeção da luz natural e da artificial.[26] "[...] As sombras são de grandíssima utilidade para a perspectiva, pois, sem elas, os corpos opacos e sólidos seriam entendidos erradamente. Erradamente naquilo que contém os contornos em si mesmos [...]." (CARREIRA, 2000, p. 114)

---

25 A referida medida pode ser encontrada em detalhes sobre suas grandezas, curvatura da abóboda e ápice do centro geométrico em Vicente (2011, p. 829).

26 O desenho da falsa arquitetura adquire caráter realístico a partir de efeitos alcançados com luminosidades e sombreados e com projeções da falsa luz nos locais onde a luz natural, que normalmente entra por portas e janelas, não alcança. Sem esse "jogo de efeitos", a pintura perde esse caráter realístico.

Raggi (2006, p. 78) aponta que Rocha demonstra capacidade de utilizar a arte e a técnica em favor de uma criação de riqueza e dimensões inusitadas. O relato dessa autora agrupa-se ao que o estudo sobre este artista defende: a de que o pintor possuía aptidões que iam além da plasticidade. (VICENTE, 2011) Desta forma, a pintura da nave da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia possui um valor estético de tão grande riqueza, que representa o ápice do trabalho deste artista enquanto pintor decorador. Além disso, o efeito ilusório e construtivo da pintura projetada perspecticamente necessita de um conjunto de técnicas (esboço, demarcações de pontos, linearização com o *fio batuto* ou outras ações, como alçado do traçado, cartelamento e projeções de figuras, coloração), que, individualmente, não se executa. Nesse aspecto, insere-se uma escola de pintura sob seu domínio e que se torna de fácil percepção pelas repetições das figurações e composições estruturais, que se veem presente em outras pinturas.[27]

José Joaquim da Rocha estava associado ao desenvolvimento da decoração pictórica dentro do universo cultural em que estava enraizado o conhecimento científico e o gosto pela pintura barroca. A pintura de arquiteturas fingidas em si já denota sinal de inovação da tradição científica, e estar imerso nela implica avanço profissional. Ele possivelmente aprendeu a fazer pintura de falsa arquitetura e, depois, retomou e consolidou o aprendizado com alunos e discípulos. Como pintor figurista, registrou sua marca em capelas mores, naves, sacristias e salões nobres. Como quadraturista, traduziu fielmente a concepção pedagógica da nova literatura cristã, sendo capaz de transpor, para os grandes forros, verdadeiras gramáticas litúrgicas envolvidas na arte de persuadir. Ele aplicou o que havia de mais moderno na produção pictórica: a pintura de falsa arquitetura.

A pintura de quadratura, elaborada por este artista decorador, revela conhecimento dos símbolos e ícones cristãos e faz um convite à transcendência material, quando se permite estar diante dela em uma entrega de corpo e alma. Através do visível, do que está diante dos olhos, chegamos ao invisível, ao que se encontra dentro de cada um, em um percurso único e individual. Partilhar a experiência e vivência de interpretar o teto da nave da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia é despertar em busca de (auto)verdades. "É necessário um pouco mais que olhos: é necessário olhar". (LELOUP, 2010, p. 11) Um convite ao encontro com o sagrado e seus mistérios, em que, para vê-los, é necessário um pouco mais do que olhos.

27 A presente autora mantém o estudo sobre este artista e sobre sua produção, esquemática, simbólica e iconográfica, em pinturas de tetos, em nível de doutoramento.

Referências

BIBLIA ON LINE. [S. l.], [20--?]. Disponível em: <www.bibliaonline.com.br>. Acesso em: 2010.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Imprensa da Fé, 2005.

CANAL, V. L. *Fábulas de Velázquez*: mitología e historia sagrada enel siglo de Oro. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007.

CASIMIRO, L. A. E. S. *A Anunciação do Senhor na pintura quinhentista portuguesa (1500-1550)*: análise geométrica, iconográfica e significado iconológico. 2005. 2143 f. Tese (Doutorado em Policopiada) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2005.

CARREIRA, E. (Org.). *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura*. Brasília: Unb; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

LELOUP, J.-I. *O ícone: uma escola do olhar*. Tradução de Martha Gouveia da Cruz. São Paulo: Ed.UNESP, 2006.

MOHR, G. H. *Dicionário dos símbolos*: imagens e sinais da arte cristã. São Paulo: Paulus, 1994.

MORGADO, F. L. Símbolos do Espírito Santo. *Revista Bíblica*. [S. l.], ano 59, n. 345, abr./maio 2013.

MORSCH S, J.; ROCHA, A. *Inácio de Loyola*. São Paulo: Loyola, 1993.

PIO IX. *BulaIneffabilis Deus*, [S. l.], 1854.

PONNAU, D. *Figuras de Deus*: a bíblia na arte.Tradução de João Moura Junior. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

PROTÁGORAS. Alguns sofistas. [S.l.], [20--?]. Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/momentos/escola/sofistas/protagoras.htm>. Acesso em: 16 jun. 2011.

RAGGI, G. Arquiteturas pintadas: a grande decoração barroca bolonhesa e a sua difusão em Portugal e no Brasil no século XVIII. *Designio*: revista de história e arquitetura e do urbanismo, São Paulo, n. 5, p. 78, mar. 2006.

RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona, 2001. (Tomo II, v. 4)

RIBADENEYRA, P. P. *Flos sanctorum*. Barcelona: en la imprenta de los consortes Sierra, Oliver y Martí, 1790. III Tomo.

SANTOS, A. A. dos. *O Brasil sob o manto da Imaculada*. São Paulo: Ed. Artpress, 1996.

SECRETARIADO NACIONAL DE LITURGIA. *Santos*: Assunção da Virgem Santa Maria. [S l.], [20--]. Disponível em:<http://www.portal.ecclesia.pt/ecclesiaout /liturgia/liturgia_site/santos/santos_ver.asp?cod_santo=133>. Acesso em: 18 jun. 2011.

SOUZENELLE, A. de. *Lesymbolisme du corps humain*. [Paris]: Dangles, 1991.

VICENTE, M. F. M. *Anjos anunciadores dos tetos em perspectiva*: uma abordagem iconográfica. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE ICONOGRAFIA MUSICAL: ABORDAGENS, FRONTEIRASE DESAFIOS, 2., 2013, Salvador. *Atas*... Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2013. p. 59-60.

VICENTE, M. F. M. *Antonio Simões Ribeiro, José Joaquim da Rocha e a Escola de pintura quadraturística na Bahia*: autoria e atribuições. In: O BARROCO em Portugal e no Brasil. Braga: Confraria do Bom Jesus do Monte, 2012. p. 393-407.

VICENTE, M. F. M. A pintura de falsa arquitetura em Salvador: José Joaquim da Rocha (1750-1850). 2011. 1024 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

Florete Flores: a poética da Sagrada Escritura no Seminário de Belém de Cachoeira

Belinda Maria de Almeida Neves

Introdução

O Seminário de Nossa Senhora de Belém foi uma instituição de ensino de grande importância para a formação e erudição colonial nos séculos XVII e XVIII. Popularmente chamado de Seminário de Belém de Cachoeira, foi fundado em 1686 pelo jesuíta Alexandre de Gusmão (1629-1724), às margens do Rio Paraguaçu, a uma légua distante do porto de Cachoeira, Recôncavo baiano.

Alexandre de Gusmão nasceu em Lisboa, em 14 de agosto de 1629. Chegou ao Brasil ainda criança, acompanhando seus pais, e ingressou na Companhia de Jesus na cidade do Rio de Janeiro, em 27 de outubro de 1646.

Foi considerado o maior pedagogo do período colonial e também um dos mais célebres da Companhia de Jesus. Exerceu, ao longo da vida religiosa, os cargos de Mestre de Noviços e Reitor Provincial. Destacou-se também como escritor, deixando um legado de 13 obras.[1]

---

1 *Escola de Belém, Jesus nascido no Presepio* (1678); *História do predestinado peregrino e seu irmão Precito* (1682); *A arte de criar bem os filhos na idade puerícia* (1685); *Sermão na Catedral da Baía de Todos os Santos* (1686); *Meditação para todos os dias da semana* (1689); *Meditationes digestae per annum e Menino Cristão (1695)*; *Rosa de Nazareth nas Montanhas de Hebron* (1709); *Eleição entre o bem & mal eterno* (1717); e as obras póstumas *O corvo e a pomba da Arca de Noé e Arvore da Vida* (1734); *Compendium perfectionis religiosae* (1783); *e Preces recitandae statis temporibus ab Seminarii Bethemici* (data imprecisa).

Ao falecer, em 15 de março de 1724, foi sepultado no local que idealizou e construiu: a Igreja do Seminário de Belém. Tinha, então, 95 anos e 60 de sacerdócio.

O Seminário idealizado por Alexandre de Gusmão foi o primeiro internato para leigos e religiosos estabelecido na Colônia, oportunizando ensino de qualidade aos estudantes de todas as regiões do Brasil.

Conforme Afrânio Peixoto (1876-1947), no *Livro de horas*, "Gusmão tinha convicções arraigadas sobre a educação, não só para a vida religiosa, e não apenas para a Companhia, e até para a sociedade. Por fim, depois de Maria, ou a vocação, Maria, ou a ação". (PEIXOTO, 1947, p. 59-60)

A doutrina religiosa mesclava-se aos textos clássicos de Aristóteles, Ovídio, Horácio e tantos outros no programa pedagógico indicado pelo *Ratio Studiorum*, vigente desde 1599 e norteador do ensino em todos os Colégios da Companhia de Jesus nos quatro continentes.[2] No referido programa, estudava-se gramática, humanidades e retórica, nos estudos inferiores. Nos superiores, teologia, filosofia e matemática.

Entretanto, do início das atividades do Seminário ao resplendor da fama, alguns anos foram necessários. "A fundação fora de 1686; levaria anos para edificar, abriu com oito alunos, mas já em 90 são 37; em 93, 50; em 96, 80; concluído o Colégio, em 1707, serão 114, e vai por aí". (PEIXOTO, 1947, p. 60)

O sucesso do Seminário ecoava pela Colônia e também pelo Velho Continente e, a cada ano, novos estudantes ingressavam na Instituição. Belém de Cachoeira era fruto da ação direta do Padre Alexandre de Gusmão. Estima-se que, até a expulsão dos jesuítas do Brasil em 1760, tenham ocupado suas dependências mais de mil alunos. Dali, boa parte dos nobres egressos seguiria para Coimbra na continuidade dos estudos. Outra parte seguiria a vocação religiosa.

Era inevitável a associação do Seminário ao jesuíta Gusmão, pela sua erudição, visão pedagógica e sistêmica. Godofredo Filho (1937, p. 102-103), em artigo publicado no primeiro exemplar da *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, contempla o Seminário de Belém de Cachoeira e, por sua vez, o renomado jesuíta, tido, pelo autor, como "um dos mais ilustres varões da Companhia, notável não só pelas muitas letras, mas pelas egrégias virtudes que lhe alcançaram a nomeada de Venerável [...], perdurando até hoje a fama que o nivela aos Nóbrega e Anchieta".

Estimamos que o Padre Alexandre de Gusmão tivesse como desafio a solidificação do Seminário como um modelo de ensino a ser seguido. Aquela ins-

2 Conforme João Adolfo Hansen (2001, p. 17), o *Ratio Studiorum* foi aprovado pelo Geral da Companhia de Jesus, P. Claudio Acquaviva, em 8 de dezembro de 1598, e publicado em Nápoles, em janeiro de 1599, com o título de *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu*. Daí em diante, passou a organizar o ensino de todos os colégios da Companhia até a dissolução da mesma no século XVIII.

tituição visava boa formação cultural, social e religiosa de meninos para a maior glória de Deus (*Ad maiorem Dei gloriam*), o lema da Companhia de Jesus.

O Seminário de Nossa Senhora de Belém foi erigido bem próximo ao povoado de Cachoeira, no Recôncavo baiano. De povoado pequeno, criado em 1533, mas nem por isso menos importante, foi elevado à Freguesia de Nossa Senhora do Rosário em 1674, e, em 1698, tornou-se Vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto de Cachoeira do Paraguaçu.

Ainda de acordo com Godofredo Filho (1937, p. 101), "o local, pela sugestão do silêncio e agreste solitude, não poderia ser melhor para que o escolhesse a pedagogia jesuítica". Seminário e Vila distanciavam-se cerca de 120 km da cidade da Bahia, capital da Província, onde ali estava o principal Colégio da Companhia de Jesus na Colônia.

Os lavores artísticos

Apesar da fama pedagógica adquirida, pouco se sabe sobre questões autorais na arquitetura e decoração da Igreja e do Seminário, as etapas de construção, os artistas que ali deixaram suas impressões e o programa iconográfico estabelecido. O Seminário de Nossa Senhora de Belém ainda representa uma lacuna para a história da arte brasileira. Conforme Godofredo Filho (1937, p. 105),

> Dir-se-ia que, naqueles anos remotos do século XVII, a chamado do preclaro fundador, teriam ocorrido, aos campos de Belém, para decorar a capela do Seminário, os mais bizarros e famosos ensambladores e imaginários da Companhia. O certo é que, na solidão do planalto cachoeirano, se levantou um dia essa igreja suntuosa, florida internamente de figuras e linhas douradas, de obras no jacarandá, e até nos azulejos, nas lacas, dos marfins, das tartarugas e dos desenhos do Oriente.

Dos lavores artísticos de Belém de Cachoeira, pouco restou. Parte do que hoje conhecemos do contingente artístico do Seminário é oriundo do *Inventário*,[3] realizado nas dependências daquela instituição, quando da expulsão dos jesuítas em 1760; e das obras que estão hoje expostas no Museu das Alfaias, em Cachoeira, e no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em Salvador.

No referido *Inventário*, constam uma imagem de Nossa Senhora da Conceição, em retábulo ainda por pintar, três altares com incrustações de casco de

3 Conforme Godofredo Filho (1937), no volume XXXI dos Anais da Biblioteca Nacional (Documento 4.894), encontra-se o *Instrumento do Inventário dos ornamentos, ouro, prata e mais alfaias pertencentes ao Seminário de Belém*. Traz a data de janeiro (22 e 23) de 1760. Parte desse inventário encontra-se disponível em: <vapordecachoeira.blogspot.com.br/2009/10/pombal-expulsa-os-jesuitas-do-brasil-e.html>. Acesso em: 12 dez. 2013.

tartaruga, e o teto da nave da Igreja, "cujo forro hé imitação de abóboda, pintada de varias cores e o altar de tartaruga e em partes fingidas com duas portas, com suas sanefas na forma sobredita, que tem sahida para a Sachristia e com suas grades de jacarandá, torneadas no arco". (GODOFREDO FILHO, 1937, p. 111) O *Inventário* refere-se ainda a "mais dois altares collateraes da mesma tartaruga, hum da parte do Evangelho da Senhora Santa Anna e o da parte da Epístola do Senhor São Joaquim". (GODOFREDO FILHO, 1937, p. 111) A ornamentação em tartaruga também está presente nos arremates dos púlpitos.

Serafim Leite (2008, p. 194, grifo do autor), em *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil*, afirma que Padre Alexandre de Gusmão "tinha habilidade manual de *marceneiro* e *ensamblador*: presépios de madeira e embutidos de tartaruga. Também se diz que pintou uma Natividade; mas desta qualidade de *pintor* não vimos fonte de primeira mão".

O envolvimento do Padre Alexandre de Gusmão com o programa iconográfico estabelecido no Seminário é evidente, mas, mediante as afirmações de Serafim Leite, é possível que o mesmo tenha participado ativamente da ornamentação daquele conjunto, juntamente com os Irmãos da Companhia.

Com a expulsão dos jesuítas, o Seminário foi extinto e, por longo tempo, esteve em total estado de abandono. De acordo com Godofredo Filho (1937), em 1817, o espaço foi cedido a Joaquim do Livramento e, ali, foi estabelecida uma Casa Pia de Educação para menores órfãos e desamparados. Posteriormente, em 1826, D. Pedro I expediu um *Aviso*, mandando fundar, naquele espaço, um Colégio Público.

Da expulsão dos jesuítas e elaboração do *Inventário* do Seminário até o artigo de Godofredo Filho, em 1937, muito daquele acervo se perdeu nesses 170 anos. "De suas faladas tartarugas embutidas, nada encontramos. Nem dos ornatos de marfim. Nem dos retábulos. Nem dos azulejos do Rato. Apenas, quase irreconhecíveis, algumas arcas de jacarandá e velhas imagens". (GODOFREDO FILHO, 1937, p. 105)

O autor afirma ainda que, após a expulsão, "prossegue a história das vicissitudes da casa, até o seu desaparecimento, pois, de Belém, restam apenas a igreja (quase arruinada) e dois arcos romanos do velho claustro". (GODOFREDO FILHO, 1937, p. 103)

Em 17 de junho de 1938, o que restou do conjunto do Seminário de Nossa Senhora de Belém foi tombado[4] pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). A descrição da Igreja, feita pelo referido órgão, pode ser conferida a seguir:

4 Processo de Tombamento 0122-T-38, disponível em: <www.iphan.gov.br>. Acesso em: 22 de nov. de 2013.

> A igreja com estrutura de paredes auto-portantes de alvenaria mista de pedra e tijolo. Sua planta consiste em nave única e sacristia transversal, flanqueada por corredores laterais, superpostos por galerias e tribunas avarandadas. Fachada dividida em 3 partes por pilastras, tendo em um dos lados, uma única torre, piramidal, revestida de azulejos e pedaços de louça oriental. A fachada atual, com frontão rococó e 4 janelas rasgadas do coro são do final do séc. XIX. O rico acervo de imagens e frontal do altar, em mármore com incrustações, pode ser visto no Museu das Alfaias, na Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário, em Cachoeira. (IPHAN, [200-])

Pela descrição do IPHAN, a fachada anterior foi substituída por outra, em estilo rococó, no século XIX. Entretanto, o revestimento da torre, um embrechado de azulejos e louça oriental, sobreviveu até a atualidade e ainda pode ser conferido no local. "Nas horas de sol intenso e nas noites de grande luar, ela aparece, milionária de cintilações. São fragmentos de louça tapeando um fundo sobre que se cruzam, em linhas curiosas, pratos inteiros, que nada perderam o brilho e colorido primitivos". (GODOFREDO FILHO, 1937, p. 105)

O Brasil estava na rota da Europa para o Oriente, e também eram frequentes as comunicações entre os diversos colégios da Companhia de Jesus. Possivelmente, as louças e pratos inteiros que ornamentam aquela torre sejam provenientes de Macau.

Além da torre, outros lavores relevantes sobreviveram ao tempo. Um deles é o teto da sacristia, pintado em oito caixotões com motivos florais e orientais, atribuído ao jesuíta Carlos Belleville (1657-1730), que passou 10 anos na China e estabeleceu-se no Brasil em 1708.

Segundo Serafim Leite (2008, p. 129-130), em *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil*, "a pintura parece ter sido a principal ocupação do Ir. Belleville. [...] No catálogo de 1719, diz-se *pintor* e *estatuário*". Afirma ainda o autor que "presumível a pintura do tecto da Igreja de Belém de Cachoeira porque se trata de arte florida de caráter chinês". (LEITE, 2008, p. 130, grifo do autor)

Carlos Belleville, desde que chegou ao Brasil, possivelmente não se ausentou da Bahia. Serafim Leite atribui a ele outras presumíveis obras no Noviciado da Jequitaia, em Salvador. Carlos Ott (1993, p. 35), em *História das artes plásticas da Bahia (1550-1900)*, atribui a Belleville pinturas na antiga igreja do Colégio da Bahia e em outros espaços da Colônia. Entretanto, as referidas pinturas não se assemelham às impressões chinesas evidentes, como as que podem ser apreciadas naquele Seminário.

Outro exemplar relevante proveniente da Igreja do Seminário de Nossa Senhora de Belém é o frontal do altar, objeto principal de nossa pesquisa neste

artigo. Trata-se de um trabalho em estuque, elaborado em cal esgrafiada, com motivos naturalistas e estilo brutesco. A obra encontra-se exposta no Museu de Arte Sacra da UFBA, em regime de comodato. Naquele museu, chegou em 22 de março de 1974,[5] autorizada pelo Cardeal D. Avelar Brandão Vilela e Monsenhor Fernando Carneiro. Foi recebida, a título de empréstimo, por Valentin Calderón, então diretor da instituição. Apresentando algumas fissuras, passou por pequena intervenção de restauro, na gestão do atual diretor, Francisco Portugal.

O referido frontal de altar, até chegar ao Museu de Arte Sacra da UFBA, esteve exposto no Museu das Alfaias, nas dependências da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário, em Cachoeira. A ficha catalográfica do museu apresenta a seguinte descrição:

> Rara peça de sóbrio colorido, cuja técnica e decoração têm sua origem na arte colonial indo-portuguesa. Uma grande cartela manuscrita no centro da composição e os acantos que se entrelaçam por todas as partes estabelecem a simbiose entre a estética Ocidental e a Oriental, manifesta no desenho de pássaros, borboletas e flores que deram profusamente este belo espécime mandado fazer pelo P. Alexandre de Gozman, SJ, para o altar mor da Igreja do Seminário de Belém, por ele fundado nos últimos anos do século XVII. No centro da cartela o lema do Seminário: *Florete Flores*.[6]

Figura 1 – Frontal do altar da Igreja do Seminário de Nossa Senhora de Belém, Cachoeira, Bahia. Estuque

Fonte: Neves (2013).

5 Catalogada como B.C 01 – Frontal de Altar

6 As informações citadas foram retiradas da ficha catalográfica do Frontal de Altar Igreja do Seminário de Nossa Senhora de Belém, exposto no Museu de Arte Sacra da UFBA em Salvador.

Trata-se de uma peça relevante para a iconografia brasileira. Os lavores em estuque, de cal esgrafiada, também chamados esgrafitos, simulam embrechado em mármore multicolorido.

Embora a técnica do estuque seja antiga e a "pintura de fingidos" uma prática bem comum em Portugal e na Colônia, não é tão simples sua execução aos moldes do resultado apresentado naquela obra. Foi executado por artista experiente na técnica, elaborado com maestria. Motivos naturalistas semelhantes também ornamentaram os frontais dos altares confeccionados em tecido, bordados a fio de seda e ouro, a exemplo dos que podem ser apreciados no Museu de São Roque, em Lisboa.

Figura 2 – Detalhe do frontal de altar do Seminário

Fonte: Neves (2013).

As encomendas de altares em mármore, portugueses ou italianos, além de muito dispendiosas, eram demoradas. A solução encontrada no Seminário de Belém de Cachoeira, possivelmente, atendeu às expectativas estéticas dos religiosos e do público na ocasião e, na atualidade, a obra foi capaz de iludir olhares técnicos e experientes que se referiram ao frontal como mármore. Entretanto, a autoria e datação precisas desta obra são desconhecidas.

No Brasil Colonial, a técnica do estuque e a cal como matéria-prima proporcionaram a simulação de madeira e pedra nas mãos de muitos artistas. A antiga técnica, mais conhecida como "pintura de fingidos", foi amplamente utilizada para simular, em espaços religiosos, materiais superiores aos que se tinha, mas nem por isso obteve-se resultado insatisfatório no aspecto artístico.

A dificuldade de recursos e a necessidade de execução de um programa iconográfico para os templos viabilizaram a sua utilização.

Para Ernst Gombrich (2012, p. 174), em *O sentido de ordem: um estudo sobre a psicologia da arte decorativa*, "os arquitetos modernos têm um termo para esse tipo de imitação: chamam-no de mimetismo"[7] e esclarece que "o mimetismo era identificado ao desejo vulgar de não ficar atrás dos vizinhos, sendo condenado, portanto, em nome da honestidade". O autor complementa e interpreta a sua utilização como um aspecto positivo: "em vez disso, podemos vê-lo como um sucesso da imaginação, a descoberta da ficção, a libertação de uma literalidade em uma lúdica mudança de funções". Assim foi a elasticidade artística na Colônia e no Seminário de Belém de Cachoeira.

Guilherme Simões Gomes Junior (1998), em *Palavra pelegrina: o barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*, complementa esse pensamento quando informa que, aos jesuítas, coube uma adaptação aos materiais e às condições disponíveis. "E, se na Europa, os jesuítas reproduziram certa uniformidade o padrão arquitetônico de sua sede em Roma, em outros lugares, adaptaram-se a outros padrões conforme as condições e necessidades locais". (GOMES JUNIOR, 1998, p. 67)

O mesmo pode ser observado na atividade artística dos padrões decorativos, cujos muitos dos exemplares encontrados nos templos jesuíticos do Brasil podem ser considerados únicos ou singulares. Nesse rol, estão retábulos, pinturas, estuques, imaginária, que se diferenciam consideravelmente de um templo para outro.

Da mesma forma, o estilo brutesco esteve refletido na pintura e escultura dos séculos XVI até início do XVIII, com a predominância artística de flores, animais, folhagens, frutos da terra, indígenas, animais fantásticos e híbridos. Esse estilo foi comumente adotado em tetos e retábulos no Brasil, sendo primeiramente popular em Portugal e Espanha, posteriormente refletindo-se nas suas colônias.

As impressões naturalistas zoofitomorfas dos artistas na arte religiosa da colônia brasileira também podem ser entendidas como a apropriação da cultura local, no sentido de compreensão, absorção e domínio.

Vítor Serrão (2006), em *Os programas imagéticos na arte barroca portuguesa e a sua repercussão nos espaços coloniais luso-brasileiros*, aborda o brutesco e o Barroco, as noções da arte ultramarina e a contextualização dos artistas que produziram no Brasil Colônia. Para o autor, ainda faltam pesquisas que identifiquem o grande contingente de brutesco nos espaços coloniais e sugere a junção de pesquisadores brasileiros e portugueses para melhor análise deste contingente e da temática.

7 Ressaltamos as evoluções do conceito de *mimesis*, utilizado por Aristóteles e Platão na Antiguidade.

> O reconhecimento dos acervos patrimoniais brasileiros tem permitido revelar nos últimos anos, a par de muito conhecido conjunto de forros de pintura perspéctica, uma série de testemunhos de utilização tardia da linguagem decorativa de brutesco, que, a partir da metrópole, se iria espalhar por todo o espaço lusófono, de Angola a Macau, à Índia e, naturalmente, o Brasil. (SERRÃO, 2006, p. 1398)

A representação artística do brutesco nas colônias lusófonas, em parte de Portugal e do Brasil, foi amplamente reproduzida, transformada, adaptada mediante influências recebidas. No caso da Companhia de Jesus, o contato com Colégios de várias localidades e as viagens de sacerdotes possibilitaram, por muitas vezes, a presença de estilos variados em seus templos.

O simbolismo

Embora de relevante valor estético e iconográfico, o frontal do altar a que nos referimos não deve ser interpretado apenas como ornamento. A iconologia nos permite visualizar que ali estão muitos elementos que dialogam, de forma poética, com a Sagrada Escritura e as aspirações pedagógicas e artísticas do Padre Alexandre de Gusmão para o Seminário de Nossa Senhora de Belém.

Figura 3 – Detalhe da cartela central do frontal do altar, com a inscrição ***Florete flores***

Fonte: Neves (2013).

Na cartela central do frontal do altar está a mensagem *Florete Flores*. A referida inscrição está presente em Eclesiástico (39: 19) da seguinte forma: "Florete flores quasi lilium date odorem et frondete in gratian et conlaudate canticum et benedicite Dominum in operibus suis". Sua tradução, proveniente da *Vulgata*,[8] é: "Dai flores como o lírio, exalai perfume e estendei graciosa folhagem. Cantai cânticos e bendizei o Senhor nas suas obras".

Na Bíblia, em Eclesiástico (39: 13-15), esse entendimento pode ser ainda amplificado:

> Escutem-me, filhos santos, e cresçam como roseira plantada à beira da água corrente. Espalhem bom perfume como incenso e floresçam como lírio. Espalhem perfume e entoem um canto, bendizendo ao Senhor por todas as suas obras. Engrandeçam o nome do Senhor e proclamem os louvores dele com seus cânticos e cítaras.

A metáfora de espalhar o bom perfume e florescer como o lírio é ampla e trataremos da sua interpretação no decorrer deste texto, estabelecendo os possíveis diálogos e conexões.

No frontal do altar, estão presentes motivos fitomorfos, como o lírio, rosa, açucena, angélica, girassol, verbasco e jasmim, que bem traduzem as citações em Eclesiástico e dialogam diretamente com a missão do Seminário de Nossa Senhora de Belém. A simetria está presente em todo o painel. As folhas de acanto circundam a obra e se entrelaçam junto às flores. A pomba, o beija-flor, o sabiá, a crisálida e a borboleta também integram o conjunto e complementam o cenário poético e iconográfico.

A leitura de Eclesiástico diante do frontal do altar nos faz reconhecer ali a Palavra, a Sagrada Escritura, na sua ilustrada amplitude. Entretanto, as referências simbólicas dos motivos zoofitomorfos são fundamentais à sua interpretação e iniciamos esse repertório com alguns dos exemplares.

Observamos, inicialmente, a borboleta e a crisálida, uma conhecida representação simbólica. Valéria Cruz (2001, p. 70), em *A simbólica dos animais: bestiário e outros textos*, afirma que a borboleta, mediante a metamorfose, a transmutação, está associada à Ressurreição: "por causa de sua vida curta, e de sua transformação de lagarta em borboleta, esteve vinculada aos ciclos de vida-morte-renascimento, representando tanto a imortalidade da alma e do eterno, como a futilidade e a transitoriedade de tudo que existe".

8 Chama-se *Vulgata* a tradução da Bíblia grega para o latim, feita por São Jerônimo, no século V. Sua denominação foi consolidada em 1546, após o Concílio de Trento, que estabeleceu um texto único e a confirmou como a Bíblia oficial da Igreja.

A transitoriedade e efemeridade da vida foram amplamente utilizadas na iconografia cristã, que se apropriou de diversos elementos simbólicos na sua representação.

Louis Charbonneau-Lassay (1991), em *Bestiary of Crhist*,[9] estabelece também uma relação entre a lagarta e a borboleta como símbolo da Ressurreição de Cristo:

> Todos os vermes, destinados a sofrer uma metamorfose, são os seus emblemas, mas a transformação da lagarta, mais do que de qualquer outra larva, figura em simbolismo cristão como a representação do corpo quebrado de Jesus que se transformou no corpo glorioso que emergiu da escuridão do túmulo. No século V, um decreto pontifício do Papa Gelásio I declarou que Cristo era um verme, não porque ele foi humilhado, e se humilhou, mas porque ele ressuscitou: '*Verme que ressucitou*'. (CHARBONNEAU-LASSAY, 1991, p. 346, tradução nossa)[10]

A representação da borboleta e crisálida, no frontal do altar, sugere, da mesma forma, os estágios do homem, as etapas da vida. Charbonneau-Lassay (1991) complementa sua interpretação com a crisálida recém-saída do casulo, um estágio intermediário entre a lagarta e a borboleta:

> Tudo isso ainda está enrugado e encolhido, as asas coladas ao corpo indeterminado, pois a ex-lagarta tornou-se o que é ainda apenas a crisálida, até o primeiro vôo, sob o calor dos raios do sol ao ar livre, faz-se borboleta. Foi por ponderar os mistérios do casulo que antepassados estabeleceram as analogias que fizeram da lagarta um símbolo de Cristo. (CHARBONNEAU-LASSAY, 1991, p. 346, tradução nossa)[11]

A metamorfose da borboleta traz, nesse antigo, simbolismo dos estágios de vida, morte, transformação ou de ressurreição. O casulo, estágio intermediário entre a lagarta, crisálida e a borboleta, pode ser entendido como o período entre o descimento de Jesus da cruz e a sua ressurreição. Dessa forma, pelo simbolismo zoomorfo, está representada a Ressurreição de Cristo no frontal do altar.

9 O Bestiário de Cristo.

10 "All worms, destined to undergo a metamorphosis, are his emblems, but the transformation of the caterpillar, more than of any other larva, figures in Christian symbolism as the representation of the broken body of Jesus transformed into the glorious body which emerged from the darkness of the tomb. The fifth century pontifical decree of Pope Gelasius I declared that Christ was a worm, not because he has humbled, and humbled himself, but because he has resurrect: '*Vermis quia resurrexit*'."

11 "All this is still wrinkled and shrunken, the wings stuck to the body and indeterminate; for the former caterpillar has become what is as yet only the chrysalis, until the first flight, under the warmth of the sun's rays in the free air, makes into the butterfly. It was by pondering the mysteries of the cocoon thatforefathers established the analogies which have made the caterpillar a symbol of Christ".

Figura 4 – Detalhe de borboleta e crisálida no frontal do altar
Fonte: Neves (2013).

No frontal, também observamos pássaros entremeados às flores e folhas de acanto. Para George Ferguson, em *Signs & symbols in Christian art*,[12] os pássaros são o símbolo da alma, e este simbolismo remete à arte na Antiguidade, no Egito. Esclarece o autor que, no Cristianismo, "este simbolismo pode estar implícito em pinturas do Menino Jesus segurando um pássaro em Sua mão ou segurando um amarrado a uma corda. São Francisco de Assis é frequentemente representado pregando para os pássaros". (FERGUSON, 1961, p. 13, tradução nossa)[13]

A pomba (*Columba livia*) é a primeira ave e apresenta-se junto à cartela central à base do painel. São muitas as referências dessa ave na Sagrada Escritura e podemos iniciar com a sua disciplina e obediência a Noé, quando a solta diante das águas (Gêneses 8, 6-12). Seu simbolismo esteve relacionado à pureza e à paz. Segundo Ferguson (1961), a representação mais importante da pomba está no simbolismo do Espírito Santo, que aparece na Anunciação de Maria, no Batismo de Jesus Cristo e na representação da Santíssima Trindade. A ave também é um atributo de alguns santos e apresenta-se em várias situações no Cristianismo, desde os seus primórdios.

12 Signos & símbolos da arte cristã.

13 "This symbolism may be implied in the pictures of the Christian Child holding a BIRD in His hand or holding one tied to a string. St. Francis of Assis is often represented preaching to the birds."

Figura 5 – A pomba, o beija-flor e o sabiá no frontal
Fonte: Neves (2013).

Entre os pássaros, também está o beija-flor, ave da família *Trochilidae*,[14] que, apesar de não apresentar o avantajado e característico bico no referido desenho do painel, pode ser facilmente identificado pelo seu formato e posicionamento das asas. Também chamado colibri, esse pássaro alimentou a cronística colonial pelas características fantásticas que lhe foram atribuídas. Os padres da Companhia de Jesus, assim como os colonos do Brasil, acreditavam no seu potencial de metamorfose a partir da borboleta. Essa referência pode ser entendida mediante o texto do jesuíta Fernão Cardim (1548?-1625), *Tratados da Terra e gente do Brasil*, escrito entre 1583 e 1601, no momento em que descreve o beija-flor:

> O corpo he pardo, tem o bico muito comprido, e a lingoa de dous comprimentos do bico; são muito ligeiros no voar, e quando voão fazem hum estrondo como abelhas, e mais parecem abelhas na ligeireza que pássaros, porque sempre comem de vôo sem pousar na arvore; assi como abelhas andão chupando o mel das flores; têm dous princípios de sua geração: huns se gerão de ovos como outros pássaros, outros de borboletas, e he cousa para ver, huma borboleta começar-se a converter neste passarinho, porque juntamente he borboleta e pássaro, e assi se vae convertendo até ficar neste formosíssimo passarinho; cousa maravilhosa, e

14 O pássaro é originário das Américas e possui 108 gêneros e 322 espécies.

ignota aos philosophos, pois hum vivente sem corrupção se converte noutro. (CARDIM, 1925, p. 53)

Observamos, no texto do Padre Cardim (1925), a referência à borboleta como um ser "sem corrupção", uma característica virtuosa transferida e conferida, simbólica e metaforicamente, ao beija-flor. Entretanto, vale salientar que a observação no texto do Padre Fernão Cardim não foi pontual, única. A metamorfose da borboleta em beija-flor acabou se solidificando no imaginário colonial, principalmente entre os religiosos da Companhia de Jesus.

Afirma Sérgio Buarque de Holanda (2000), em *Visão do paraíso*, que a informação foi reproduzida nos textos dos jesuítas Simão de Vasconcelos e João de Almeida, como também pelo médico e naturalista holandês Guilherme Piso (1611-1678),[15] que, "bem longe de se mostrar duvidoso quanto à realidade de tão extraordinária mudança, cuida não só de aboná-la como de ilustrá-la com novas minúcias". (HOLANDA, 2000, p. 262)

No caso dos jesuítas, estes não somente relatam a metamorfose, mas demonstram tê-la testemunhado. Padre Fernão Cardim refere-se ao beija-flor como Guainumbig, Guaracigá e Guaracigaba, nomes indígenas na região das Américas, e complementa que "nas Antilhas lhe chamão o pássaro resuscitado, e dizem que seis mezes dorme e seis mezes vive". (CARDIM, 1925, p. 52)

A metamorfose da borboleta, assim como a do beija-flor, também pode ser entendida em outro patamar. Tratando-se, neste caso, do Seminário de Belém, e associando a educação e doutrina religiosa como instrumento de transformação/metamorfose do gentio, esta se dá de uma forma quase alquímica na transmutação do chumbo (ignorância) no ouro (conhecimento).

A identificação do terceiro pássaro não foi possível com precisão, a partir do desenho, mas a semelhança com as diversas espécies de sabiás[16] nos remete à grande possibilidade de que este pássaro esteja ali representado. Embora essas espécies possuam pernas mais longas que as apresentadas no desenho do frontal do altar, a semelhança com o sabiá do campo (*Mimus saturninus*) é grande. Este é conhecido pela amplitude de seu repertório musical, inclusive, por imitar o canto de outras seis aves.

É possível que na metáfora de "espalhar o bom perfume", amplificada pelo canto e pelas palavras do Evangelho, teria aquele pássaro, simbolicamente, essa

---

15 Guilherme Piso escreve, em 1648, a *Historia Naturalis Brasiliae* (*História natural do Brasil*), o primeiro livro naturalista escrito sobre o Brasil. A publicação conta com as observações do alemão George Marcgrav, que também esteve no Brasil e registrou, com seus desenhos e pinturas, a flora e a fauna locais.

16 Sabiá laranjeira (*Turdus rufiventris*); Sabiá barranco (*Turdus leucomelas*); Sabiá poca (*Turdus amaurochalinus*; Sabiá do campo (*Mimus saturninus*); e Sabiá-da praia (*Mimus gilvos*).

virtude e função diante da sua representação na obra. Mas são as flores que possuem, primeiramente, a função do "exalar o bom perfume".

Luís Alberto Casimiro (2009, p. 152), em *Iconografia da anunciação*: *símbolos e atributos*, afirma que "também o Cristianismo, desde os seus primórdios, dando continuidade à tradição do povo bíblico, faz uso das flores para dar expressão a novos conceitos relacionados com as suas crenças". Complementa, ainda, o autor, que "se percebe a força do simbolismo do mundo vegetal que vai atribuindo, a símbolos antigos, novos significados ou criando outros que vão perdurando ou desaparecendo ao longo dos séculos". (CASIMIRO, 2009, p. 153)

A rosa (*Rosa spp*) e o lírio (*Lilium sp*) são significativos no simbolismo cristão como sinalizamos em Eclesiástico. Para Gerd Heinz-Mohr, em *Dicionário de símbolos: imagens e sinais da arte cristã*, "a rosa, por sua cor preponderantemente vermelha, símbolo antiquíssimo do amor, aludindo, ou à taça, que apanha o sangue de Cristo, ou às chagas do próprio Cristo. [...] Com isso, se alude também à rosa mística da ladainha de Nossa Senhora". (HEINZ-MOHR, 1994, p. 312)

Frei Isidoro de Barreira interpreta de outra forma, em *Tractado das significacoens das plantas, flores e fructos que se referem na Sagrada Escriptura*:

> O nome de rosa por significar graça, convém propriamente a Virgem Raynha dos Anjos, & Senhora nossa, que foi toda cheia de graça, & por isso Rosa, que se entre as flores tem o primeiro lugar, esta Senhora o tem eminentíssimo entre todas as mulheres, flor de todas as flores, & de todas as Virgens. (BARREIRA, 1622, p. 381)

As rosas vermelhas, quando com espinhos, aludem à coroa de Cristo, instrumento da Paixão. O lírio, por sua vez, esteve associado à pureza, inocência e virgindade. Desta forma, foi, por muitas vezes, considerada a flor de Maria, de Nossa Senhora, mas também uma flor que representou os mártires. Entretanto, a iconografia refere-se à flor da Virgem Maria como a açucena.

Luis Alberto Casimiro (2009, p. 153) esclarece que, "apesar de serem, muitas vezes, utilizados como sinónimos, é necessário referir que a açucena e o lírio são flores diferentes. No caso das pinturas portuguesas da Anunciação, apenas são representadas açucenas". O autor continua:

> A presença desta flor pode ser entendida, não só, como uma alusão à Primavera, tempo privilegiado de flores, dado que no calendário juliano, tinha início no dia 25 de Março, dia em que ocorreu a Anunciação, como ainda ao nome de Nazaré (que para S. Bernardo significa "flor"), mas sobretudo, diz respeito à própria Virgem Maria para indicar que Cristo nascerá de uma Virgem. Por isso, são raras as pinturas em que falta a açucena, seja numa jarra ou nas

> mãos do Anjo Gabriel, como símbolo da eleição de Maria, de pureza, inocência, virgindade e castidade. (CASIMIRO, 2009, p. 153)

No frontal do altar de Belém de Cachoeira estão as duas flores: lírio e açucena. Convém ressaltar que muitas flores que "exalam o bom perfume" são consideradas símbolos marianos, isto é, associadas à Virgem Maria. É o caso da angélica, jasmim, verbasco e algumas outras espécies. Da mesma forma, o simbolismo do lírio é tratado em várias citações na Sagrada Escritura, que, por sua vez, acompanha variadas linhas de interpretação entre os autores.

Para Gerd Heinz-Mohr (1994), o lírio é "na tradição bíblica, símbolo da eleição, da escolha do ser amado. Assim, Israel se viu escolhido dentre todos os povos e Maria dentre todas as mulheres de Israel". Complementa o autor dizendo que "pode-se ler na figura do lírio a entrega confiante à vontade de Deus que vela pelos seus eleitos, a entrega mística à divina graça". (HEINZ-MOHR, 1994, p. 222)

Por sua vez, Frei Isidoro de Barreira (1622, p. 387), ao relatar o significado simbólico do lírio, esclarece que "Sam Hieronimo diz que, quando Deos nos alumia, & das trevas do pecado traz a pureza, & luz da graça, entam florescemos como o lírio". O simbolismo das flores e plantas é amplo e não se esgota neste texto. O mesmo ocorre com a metáfora de "espalhar o bom perfume".

Embora o frontal do altar se refira diretamente a Eclesiástico, Padre Alexandre de Gusmão, na obra *Escola de Belém, Jesus Nascido no Presépio*, esclarece, didaticamente, o ato de florescer como o lírio, em "Isaías":

> O Propheta Isaías, falando da vinda do Messias, diz que hade então florecer a Fé como o lírio, & produzir como as árvores a sua rama: *florebit quase lilium & germinans germinabit laetabunda,*[17] porque sendo antes a Igreja dos Fieis, que era a Synagoga, como hum deserto seco sem folha, & sem flor; com o Nascimento de Christo se formou um jardim de flores, & boninas. Para confirmação disto, na noite em que o Menino nasceo, o Ceo, & a terra florecerão; a terra porque os prados se povoarão de flores; o Ceo, porque as nuvens se orvalharão de flores, porque onde a Vulgata lê *Roraste caeli desuper,*[18] treslada o siríaco[19]*Florete*, florecei; senão hé, que vendo o Ceo agora a terra convertida em Ceo estrellado, quer com isso converterse em terra florecente; ou por-

17 Isaias 35, 1-2: *Florebit quase lilium & germinans germinabit et exultabit laetabunda* (E o exultará e florescerá como o lírio florescerá abundantemente).

18 Isaías 45, 8: *Rorate coeli desuper et nubes pluant justum* (Destilai, ó céus, dessas alturas, e as nuvens chovam justiça).

19 Dialeto do aramaico que foi a principal linguagem do cristianismo oriental, assim como os livros do judaísmo e cristianismo. Aprendia-se o siríaco no Seminário de Belém de Cachoeira.

> que vendo mais bela a terra só com essa flor nascida, quer converter em flores suas estrellas o Ceo. (GUSMAO, 1678, p. 179-180, grifo do autor)

Como já dissemos, a metáfora é ampla e pode ser interpretada por diversos caminhos. Pelo autor, o jardim de flores se forma a partir do nascimento de Jesus, que cresce e amplifica o rebanho dos Céus na terra.

Em outra obra, *A arte de criar bem os filhos na idade da puerícia*, Padre Alexandre de Gusmão (2004, p. 41) exemplifica que "os meninos são as flores, são também a esperança da república".

Como síntese iconológica, na propagação da fé cristã, os vícios são vencidos pelas virtudes, na profusão das flores e seus perfumes, abençoados pelas mãos e vontade divinas. Assim foi representada no frontal do altar-mor da Igreja do Seminário de Belém de Cachoeira.

Ut pictura poesis

A relação entre pintura e poesia é antiga e permeou os textos clássicos da Antiguidade. A expressão *ut pictura poesis*, que significa "pintura é poesia", ficou conhecida a partir da interpretação da Ars Poetica,[20] de Horácio[21] (65 a. C. - 8 a. C.).

O conceito influenciou o pensamento estético na modernidade, permitindo o diálogo e interação entre texto e imagem, ou poesia e pintura, forma como ficou mais conhecido.

A relação entre pintura e poesia pode ser entendida no Seminário de Nossa Senhora de Belém de duas formas, em dois patamares.

O primeiro patamar, na relação direta entre o frontal do altar e Eclesiástico, quando dialogam poeticamente, a ornamentação com a Sagrada Escritura. Ao procedermos à leitura de Eclesiástico (39: 19), diante do frontal, observamos que a obra supera a condição de ornamento e interage com o texto, "criando vida". Da mesma forma, o texto de Eclesiástico ganha outras proporções diante da obra. Assim, nessa simbiose, se complementam e agregam valores um ao outro.

No segundo patamar, está a obra literária do Padre Alexandre de Gusmão, em diálogo com a sua obra artístico-pedagógica: o Seminário de Belém de Cachoeira. Para melhor entendimento desse segundo patamar, faz-se necessário conhecer um pouco de seus escritos.

Dez anos anteriores à fundação do Seminário de Belém de Cachoeira, escrevia o Padre Alexandre de Gusmão a obra *Escola de Belém, Jesus Nascido no Presépio*. Era o ano de 1676, e o referido padre tinha o cargo de Mestre de Noviços no Colégio da Bahia. Publicada em Évora, em 1678, a obra norteia o que seria, mais

20 Arte Poética.

21 Quinto Horacio Flaco.

tarde, praticado no Seminário. No *Livro I*, *Da origem & fundação da escola de Bethlem*, escreve, Gusmão (1678, p. 2):

> A aula Real onde collocou a cadeira Magistral, hé a lapa onde nasceo, que hé hua cova que a natureza fez ao pé de um rochedo, junto a Bethlem, aberta por todas as partes, para ser freqüentada de todos. A cadeira, hé a manjedoura onde a Virgem sua may o reclinou; as insígnias doutorais, são as faixas em que o envolveo; as tapeçarias, são as teas das aranhas; as alcatifas, a terra nua; o guarda, hé o santo Joseph; o Bedel que dá recado aos estudantes, hé o anjo que deu aviso aos santos Pastores; o sino, hé o Celeste que chamou aos sábios do Oriente

P. Alexandre de Gusmão (1678) associa, de forma pedagógica, o ambiente escolar ao ambiente da manjedoura no nascimento de Jesus. A poética da Sagrada Escritura, associada ao ambiente escolar, está presente em toda a publicação. Após a leitura, foi possível compreender a sua visão idealizadora na fundação daquele Seminário e a possibilidade de influência da obra no nome Seminário de Nossa Senhora de Belém. Mais adiante, no *Livro IX, Do papel, penna & tinta da Escola de Bethlem*:

> E conforme essa vontade do Senhor, os nossos corações hão de ser o papel, de que hão de usar os discípulos da Escola de Bethlem, fazendo das teas, ou membranas do coração, os quadernos em que tome a postilla, que no coração nos dita este divino Mestre. (GUSMÃO, 1678, p. 43)

O que Padre Gusmão escreveu tornou-se realidade. Idealizou na literatura e realizou artística e pedagogicamente. Posteriormente, em 1685, prestes a fundar o Seminário, escreve *A arte de criar bem os filhos na idade da puerícia*. Na obra, estabelece novamente as associações simbólicas e metafóricas. Ao citar que São Jerônimo via nos filhos de uma família "as flores de um jardim", interpreta que:

> Por essa metáfora de flores, digo, que assim como o jardim, para que suas flores venham a servir de agrado à vista, de ornato dos altares, e de coroas para a cabeça, é necessária toda a vigilância, toda a indústria, todo asseio, curiosidade e aplicação do jardineiro; assim para que os filhos venham a ser a alegria dos pais, ornato dos altares de Deus, coroa e glória de suas famílias, é necessária toda a vigilância, indústria e aplicação dos pais na idade dos meninos. (GUSMÃO, 2004, p. 19)

Padre Gusmão ressalta, em toda a sua obra, a importância da família na criação, a vigilância, a obediência dos filhos e, da mesma forma, as virtudes e

as bênçãos divinas conferidas à família. Ressaltamos que no *Inventário* daquele Seminário constavam altares colaterais da Senhora Sant'Ana e do Senhor São Joaquim, pais da Virgem Maria.

Assim, três obras podem ser interpretadas como fundamentais no propósito ideológico e artístico do Seminário de Nossa Senhora de Belém: *Escola de Belém, Jesus Nascido no Presépio*, dedicada a São José; *A arte de criar bem os filhos na idade da puerícia*, dedicada ao Menino Jesus; *Rosa de Nazareth nas montanhas de Hebron. Virgem Nossa Senhora na Companhia de Jesus*, de 1709, dedicada à Virgem Maria.

É possível que a trilogia que compõe a Sagrada Família norteie o pensamento do Padre Alexandre de Gusmão para o Seminário e também para o programa iconográfico ali estabelecido.

Na segunda obra, a que fizemos referência, Padre Gusmão estreita a relação metafórica e simbólica entre a arte e a formação religiosa:

> Um político disse que eram os ânimos dos meninos como uma tábua rasa que um insigne pintor tem aparelhada para pintar nela qualquer imagem, o que nela quiser pintar isto representará, se anjo, anjo; se demônio, demônio representará. E assim, como sair bem ou mal pintado, o quadro depende das primeiras linhas que nele o pintor lançou; assim o sair bem, ou mal criado, o filho depende dos primeiros ditames que nele, como tábua rasa, debuxou o pai enquanto menino. (GUSMÃO, 2004, p. 13-14)

Sabiam os jesuítas da eficácia na formação religiosa do público infantil, e assim o fizeram na conversão dos pequenos índios, nas escolas estabelecidas nas aldeias. Espalharam, desta forma, o "bom perfume".

No Seminário de Nossa Senhora de Belém, Padre Alexandre de Gusmão foi o grande interlocutor entre a poesia e a pintura, entre o texto e a imagem, entre o ideal e o concreto, utilizando-se desse conceito em toda a sua amplitude. Escreveu, edificou, esculpiu, ensinou, pregou, convenceu, converteu. Esse foi o seu legado: *Florete Flores quasi lilium*.

Considerações finais

No templo religioso do Seminário, eram realizadas as práticas litúrgicas diárias dos religiosos da Companhia, dos meninos internos, além da missa dominical para a comunidade local, cultivando os princípios religiosos e solidificando a doutrina católica de forma contínua e pedagógica, formando, assim, o seu rebanho.

Embora não conheçamos o real programa iconográfico ali estabelecido, mas interpretando a Igreja como um local repleto de signos e símbolos, é possível que aquele conjunto ornamental tenha se desenvolvido em contínuo diálogo

entre os conceitos e metáforas da Sagrada Escritura e doutrina cristã, e a sua ampla interpretação artística como um exercício do desenvolvimento intelectual e religioso, instrumento de erudição e aperfeiçoamento presente no universo da Companhia de Jesus.

É no templo, na Igreja, que conceitualmente se reúne a comunidade em nome de Jesus Cristo e, assim, cultua-se seu nome e celebra-se a prática religiosa. O altar, espaço destinado à Palavra, à Eucaristia, ao sacerdote, é dotado de ampla carga simbólica primordial, pois ali estão os paramentos litúrgicos fundamentais à realização do culto e à atenção dos fiéis.

Desta forma, assume o frontal do altar a sua real importância diante do rebanho que partilha o templo, ilustrando e ecoando a Sagrada Escritura, quase como um escudo e, neste caso específico, aborda o princípio e a legenda do Seminário de Belém de Cachoeira: *Florete Flores*.

O Seminário de Belém de Cachoeira ainda representa um tema lacunar no seu repertório iconográfico. Entretanto, reconhecemos que muitos de seus conceitos estão presentes na obra literária do Padre Alexandre de Gusmão, seu idealizador e fundador. Desta forma, consideramos fundamental o acesso à sua obra literária, juntamente com a pesquisa iconográfica, como auxílio no esclarecimento de algumas questões que possam surgir nos processos de investigação.

Referências

BARREIRA, I. de. *Tractado das significacoens das plantas, flores e fructos que se referem na sagrada escriptura*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1622.

CARDIM, F. *Tratados da terra e gente do Brasil*. Rio de Janeiro: J. Leite & Cia, 1925.

CASIMIRO, L. A. E. Iconografia da Anunciação: símbolos e atributos. *Revista da Faculdade de Letras:* Ciências e Técnicas de Patrimônio. Porto, v. 7-8, p. 151-174, 2009.

CHARBONNEUA-LASSAY, L. *The bestiary of Christ*. New York: Arkana: Parabola Books, 1991.

CRUZ, V. A. *A simbólica dos animais*: volume 1: bestiário e outros textos. São Paulo: Fiuza, 2001.

ECLESIASTICO. In: *Biblia Sagrada*: edição pastoral. São Paulo: Paulus, 1990. p. 934.

FERGUSON, G. *Signs & symbols in christian art*. London: Oxford University, 1961.

GODOFREDO FILHO. O Seminário de Belém de Cachoeira. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 1, p.101-111, 1937.

GOMBRICH, E. H. *O sentido de ordem*: um estudo sobre a psicologia da arte decorativa. Tradução de Daniela Pinheiro Machado Kern. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GOMES JUNIOR, G. S. *Palavra pelegrina*: o barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil. São Paulo: Edusp, 1998.

GUSMÃO, A. de. *A arte de criar bem os filhos na idade da puerícia*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GUSMÃO, A. *Escola de Belém, Jesus Nascido no Presépio*. Évora: Oficina da Universidade de Évora, 1678.

HANSEN, J. A. Ratio Studiorum e política católica ibérica no século XVII. In: VIDAL, D. G.; HILSDORF, M. L. S. (Org*.). Brasil 500*: tópicas em história da educação. São Paulo: Edusp, 2001. p. 13-41.

HEINZ-MOHR, G. *Dicionário de símbolos*: imagens e sinais da arte cristã. São Paulo: Paulus, 1994.

HOLANDA, S. B. *Visão do paraíso*: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Brasiliense: Publifolha, 2000.

IPHAN. *Igreja do Seminário de Belém (Cachoeira, BA).* [S.l.], [200-]. Disponível em: <www.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_belas.gif&Cod=1032>. Acesso em: 22 nov. 2013

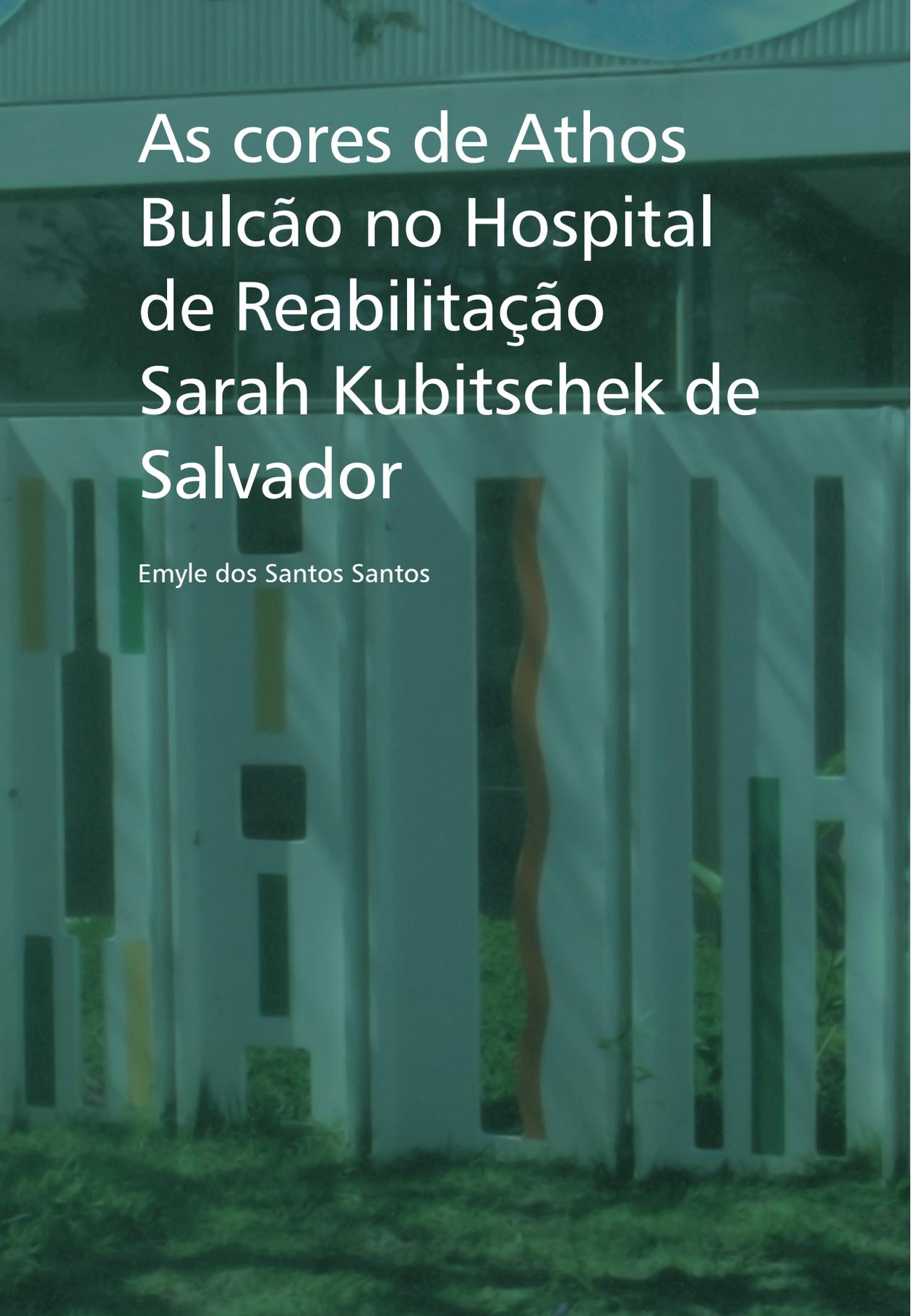
LEITE, S. *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil.* Natal: Sebo Vermelho, 2008.

LEITE, S. *Breve história da Companhia de Jesus no Brasil 1549-1760*. Braga: Livraria A.I., 1965.

NEVES, B. Frontal do altar da Igreja do Seminário de Nossa Senhora de Belém, Cachoeira, Bahia. 2013. 1 Album (5 fot.): color. 10x15cm.

OTT, C. *História das artes plásticas da Bahia (1550-1900).* Salvador: Alfa Gráfica: Editora Limitada, 1993.

PEIXOTO, A. *Livro de horas*. Rio de Janeiro: Agir, 1947.

SERRÃO, V. Os programas imagéticos na arte barroca portuguesa e a sua repercussão nos Espaços Coloniais Luso-Brasileiros. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DO BARROCO IBERO-AMERICANO, 4., 2006, Ouro Preto. *Atas..*. Ouro Preto: 2006. p. 1389-1412.

As cores de Athos Bulcão no Hospital de Reabilitação Sarah Kubitschek de Salvador

Emyle dos Santos Santos

Introdução

Quando se fala de hospital, rapidamente vem à mente a ideia de cuidados médicos e cura de doenças. Porém, esse conceito de hospital como local de tratamento que se conhece hoje trilhou um longo caminho até atingir a configuração atual.

> O hospital como instrumento terapêutico é uma invenção relativamente nova, que data do final do século XVIII. A consciência de que o hospital pode e deve ser um instrumento destinado a curar aparece claramente em torno de 1780 e é assinalada por uma nova prática: a visita e a observação sistemática e comparada dos hospitais. (FOUCAULT, 2004, p. 99)

Anterior a esse momento em que o hospital atua com a intenção de curar, o cuidado e a assistência aos enfermos eram prestados, formalmente, por ordens religiosas, em suas dependências, ou informalmente, por leigos em qualquer lugar disponível. Esses cuidados tinham o objetivo de dar conforto aos enfermos, mas raramente curavam. (TOLEDO, 2002) Pois, antes do século XVIII, o hospital era essencialmente uma instituição de assistência aos pobres e, dentro desse

contexto, era também meio de separação e exclusão, uma vez que o portador da doença era perigoso por conta do possível risco de contágio. O hospital deveria recolher os enfermos e evitar o contágio dos sadios; assim, o personagem ideal do hospital, até o século XVIII, não é o doente que é preciso curar, e sim o pobre que está morrendo. O que difundiu a imagem do hospital na época como um morredouro, um lugar onde morrer. (FOUCAULT, 2004)

Os séculos XIX e XX trazem mudanças sociais significativas, onde se pode destacar a entrada da medicina no hospital. Ela deu ao hospital uma nova face, antes marcada pela caridade cristã, agora voltada à preocupação para a saúde e a doença. (RODRIGUES, 2013)

Através do avanço na medicina e com a evolução do papel do hospital, questões de ordem funcional, espacial e de planejamento passam a ter maior importância e, assim, o ambiente passa a ter novo significado e atribuições. (TOLEDO, 2002) A partir daí, surge o interesse em verificar a eficácia do hospital, fazer visitas e avaliar o percurso, o deslocamento, o movimento no interior do hospital, as trajetórias, fluxos, entre outros aspectos espaciais. Após inúmeras investigações e pesquisas acerca da melhor forma de distribuição do *layout* e dimensionamento, começa-se a associar os insucessos na cura hospitalar a questões ambientais, como proximidade excessiva de leitos dos doentes, ausência de ventilação, entre outros. (FOUCAULT, 2004)

Após essas descobertas e mudanças, o hospital evoluiu, e continua evoluindo de maneira satisfatória, no que diz respeito à cura e controle de infecções, mediante melhorias ambientais, porém, ainda é necessário pontuar a existência de uma relação subjetiva entre o indivíduo e o ambiente. Sob essa perspectiva, o ambiente hospitalar passa a ser uma das ferramentas que auxiliarão no processo de cura, tendo em vista que o ambiente, bem como os elementos nele presentes, pode dialogar com o homem. O hospital, assim como todos os ambientes presentes no cotidiano, tem participação efetiva no comportamento humano, pois possui a capacidade de exercer influência sobre o indivíduo. Como afirma Okamoto (1997, p. 21),

> Sensacionam-se os estímulos do meio ambiente sem se ter consciência disto. Pela mente seletiva, diante do bombardeio de estímulos, são selecionados os aspectos de interesse ou que tenham chamado a atenção, e só aí é que ocorre a percepção (imagem) e a consciência (pensamento, sentimento), resultando em uma resposta que conduz a um comportamento.

Partindo desse princípio, da possibilidade que o ambiente possui de influenciar e de se relacionar com o ser humano, entende-se que a interação afetiva entre o indivíduo e o meio ambiente deve ser um dos pontos principais a ser

contemplado pelos projetistas, pois estes devem pensar o espaço de forma que favoreça o crescimento, a harmonia do relacionamento pessoal e a qualidade de vida. (OKAMOTO, 1997)

Verifica-se a existência de diversos ambientes carentes de projetos comprometidos com resultados qualitativos no que diz respeito ao conforto ambiental e ao visual. O hospital se destaca dentre outros ambientes carentes de melhoria, pois, de modo geral, recebe indivíduos debilitados de alguma forma. Assim, a ausência de estímulos visuais dentro desse ambiente pode ser entendida como mais nociva por acabar se tornando mais uma privação de sensações agradáveis. Por esse e outros motivos, torna-se urgente voltar a atenção aos elementos que compõem o *design* do ambiente hospitalar, em busca de criar projetos que contribuam para o desenvolvimento de relações afetivas com o espaço e dialoguem com os usuários, fazendo com que a estadia nesses espaços seja associada a experiências positivas. O cuidado na concepção de ambientes hospitalares se destaca, ainda, porque tal planejamento se torna mais uma forma de amenizar o impacto da estadia nesses locais, onde as pessoas se encontram com sua autonomia suprimida.

Nos hospitais, o conforto e a qualidade dos ambientes devem atender às necessidades tecnológicas da medicina, bem como auxiliar na cura. Os pacientes ficam expostos a diversos agentes físicos, químicos e biológicos, além dos ergonômicos e psicológicos, em busca de recuperar sua saúde. Por esse motivo, tais ambientes devem reunir características que assegurem o bem-estar dos usuários, além da funcionalidade requerida. (ALVES, 2011)

Visando atender a essa demanda, ao projetar os ambientes, é preciso pensar no sentido afetivo do mesmo e entender o homem além das suas características físicas. Deve-se considerá-lo como um ser psicológico, nas várias dimensões através das quais ele estabelece contato com a realidade ambiental. Conclui-se, dessa forma, a importância dos projetistas compreenderem os locais como territórios psicológicos. (OKAMOTO, 1997)

Apesar de todo conhecimento existente a respeito do ambiente e das suas possibilidades de interação com o homem, observa-se, em muitos hospitais contemporâneos, a carência, ou até mesmo a ausência, de projeto de *design* nos ambientes. Tal carência, muitas vezes, pode resultar em espaços pouco acolhedores e sem estímulos visuais.

Dentre os elementos que compõem o *design* dos ambientes, destaca-se a cor, devido à enorme gama de aplicações que esta possui. A cor pode ser entendida como um dos condicionantes de conforto ambiental. Dessa forma, deve ser tratada como prioridade e não como último elemento a ser agregado ao projeto de forma descompromissada.

Cita-se, como exemplo de utilização da cor no *design* do ambiente hospitalar, o trabalho que surgiu da parceria entre o arquiteto João Filgueiras Lima (Lelé) e

o artista Athos Bulcão. O trabalho desenvolvido por eles na Rede Sarah Kubitschek resultou em projetos que agregam cores com alto grau de cromaticidade aos ambientes de atenção à saúde, indo, assim, de encontro com a crença geral de que tais ambientes devem ser completamente brancos. O trabalho desses dois profissionais se destaca, dentre outros similares, por ser um exemplo de utilização de cor em ambientes hospitalares que não se resume apenas aos ambientes destinados ao atendimento pediátrico, local onde é mais comum acontecer a utilização de cores dentro de hospitais contemporâneos.

Essa parceria rendeu diversos frutos em todo o território nacional, porém nos interessa destacar, neste artigo, o Hospital de Reabilitação Sarah Kubitschek, situado em Salvador/BA, cujo projeto arquitetônico pertence a Lelé, e a autoria das obras de arte pertence a Athos Bulcão. Tais obras encontram-se vinculadas à arquitetura, decoração e ao mobiliário, tornando os ambientes, além de esteticamente atrativos, funcionais e confortáveis, como se entende que deva ser um hospital.

Num primeiro momento, é feito um breve relato sobre a trajetória do artista e suas principais obras na cidade de Salvador. Em seguida, é apresentado o Hospital de Reabilitação Sarah Kubitschek e suas obras de arte inseridas, bem como a obra escolhida para estudo. Por fim, é realizada a análise iconográfica da obra, seguida das considerações finais.

A trajetória do artista e as obras na cidade de Salvador

> Utilizando diversificado repertório de materiais – como azulejo, cerâmica, madeira, fórmica, ferro, vidro, mármore e concreto –, o artista enche nossos olhos. Ele transforma superfícies desprovidas de interesse – fachadas, empenas, painéis, divisórias, paredes e muros – em obras de arte. [...] Cores, contornos, relevos, geometrias e materiais animam os ambientes. Se os materiais exercem um papel estratégico na interpenetração dos espaços, não menos importante é a cor e a luz usadas para intensificar o sentido de movimento na arquitetura. (PORTO, [200-], p. 3-4)

Os trabalhos de Athos Bulcão fazem parte do cenário da cidade de Salvador. É visível a todos que passam, mesmo que apressadamente, em frente aos sanitários da Estação de Transbordo Clériston Andrade (Estação da Lapa), o painel de azulejos do artista, realizado em 1981, que dá um toque de cor em meio ao cinza do concreto da estação. Essa é apenas uma das obras do artista que estão espalhadas pela cidade, que inclui o muro vazado em argamassa armada do Tribunal Regional Eleitoral, de 1997; os dois painéis de azulejos do Tribunal de Contas do Estado da Bahia, datados de 1995; a intervenção em madeira, vidro colorido e ferro, realizada na Igreja da Ascensão do Senhor – Igreja do Centro Adminis-

trativo da Bahia (CAB), de 1975; a janela em vidro colorido e ferro, situada na Igreja Santa Cruz dos Alagados, de 1980; e, finalmente, as obras presentes no interior e exterior do Hospital Sarah Kubitschek de Salvador, especificamente o muro externo, as divisórias de madeira pintada, a divisória em treliça de ferro pintado e os relevos de madeira pintada, trabalhos realizados em 1991 e objetos de apreciação neste estudo.

Athos nasceu em Catete/RJ, no dia 2 de julho de 1918, e passou a infância em Teresópolis, onde foi criado com os irmãos apenas pelo pai. Ele foi conduzido às artes, como é descrito pela Fundação Athos Bulcão (2006) em sua biografia, graças a uma série de acidentais e providenciais lances do acaso, pois foi amigo de importantes artistas modernos brasileiros. Ele trabalhou com diversas linguagens artísticas, mas, de forma geral, as suas obras são voltadas para o grande público. Seus trabalhos mais conhecidos de intervenção na arquitetura foram realizados em parceria com Oscar Niemeyer, Lucio Costa e Lelé, onde fica claro o seu talento em integrar obras artísticas à arquitetura e à decoração de ambientes. Por essa característica do seu trabalho, ele recebeu, do Conselho Superior do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), o título de sócio benemérito. (FUNDAÇÃO ATHOS BULCÃO, 2006)

Athos faleceu em 2008, após uma parada cardiorrespiratória em um dos hospitais que abriga suas obras, o Hospital Sarah Kubitschek de Brasília, porém seu legado continua entre nós, contaminando os ambientes onde encontram-se as cores e formas pensadas pelo artista.

Um hospital cercado com cores

Por sua localização em área central e por suas formas arrojadas, o Hospital Sarah Kubitschek se destaca do cenário em que está inserido. Suas fachadas com cobertura metálica ondulada e as cores vibrantes dos muros que cercam a construção dificilmente denunciam aos desavisados as atividades realizadas em seu interior, sobretudo por diferir tanto do padrão de fachada esperado para um hospital. (DIDONÊ, 2011)

Inaugurado na década de 1990, o Hospital Sarah Kubitschek de Salvador trouxe consigo novidades projetuais, estruturais e conceituais. A concepção da Rede Sarah foi realizada a partir da parceria do arquiteto Lelé com o médico Aloysio Campos da Paz Júnior – que Lelé conheceu e passou a se relacionar quando sofreu um acidente e ficou hospitalizado por dois meses – e pelo economista e engenheiro Eduardo Kertész. (LIMA, 2004 apud LUKIANTCHUKI et al, 2011)

Além de inovações construtivas, a edificação se destaca pelo tratamento cromático que recebeu ao abrigar em suas dependências, internas e externas, as obras do artista Athos Bulcão.

Na opinião de Alves (2011), Athos encontrou, na parceria com Lelé, o espaço para exercitar o domínio da cor que lhe é peculiar através de suas obras. Ele usou cores vibrantes, rompendo com os dogmas criados pelos hospitais tecnológicos da primeira metade do século XX.

Análise iconográfica

O objeto escolhido para a análise iconográfica é parte da coleção de arte que compõe o acervo e, ao mesmo tempo, faz parte da arquitetura e *design* de ambientes do Hospital Sarah Kubitschek de Salvador. São eles: a divisória de madeira do refeitório; a divisória tipo treliça vazada, que fica na parte interna do complexo; os relevos de madeira da área da piscina; e o muro vazado que fica na área externa do edifício, todos de autoria do artista Athos Bulcão. Dentre estes, foi escolhido o muro da área externa (Figuras 1, 2) como objeto de estudo a ser analisado, aplicando o Método Iconográfico,[1] de Erwin Panofsky (1892-1968).

Figura 1 – Muro externo do Hospital Sarah Kubitschek de Salvador
Fonte: Acervo pessoal.

1 Iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma. Tentemos, portanto, definir a distinção entre tema ou significado, de um lado, e forma, de outro. (PANOFSKY, 2009)

Figura 2 – Muro externo do Hospital Sarah Kubitschek de Salvador

Fonte: Acervo pessoal.

Nível 1 – Descrição pré-iconográfica

Nesta etapa, é apresentado o tema primário ou natural com a análise pré-iconográfica, na qual são descritos os elementos que compõem a obra. (PANOFSKY, 2009) A obra em questão, o muro de concreto vazado externo, é basicamente de um grupo de retângulos brancos, assentados de forma vertical, com uma de suas bases menores assentada e fixada no solo. Em cada um desses retângulos brancos, existe a representação de um grupo de formas. Algumas dessas formas são vazadas e outras são pintadas em cores. Ao todo, são identificados seis tipos de composição de formas sobre os retângulos brancos (Figura 3).

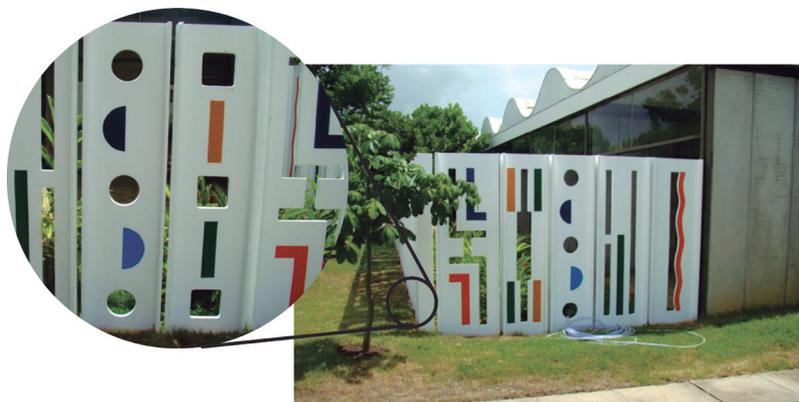



Figura 3 – Desenho das composições existentes no Muro externo do Hospital Sarah Kubitschek de Salvador

Fonte: Acervo pessoal.

Na primeira composição, é possível identificar sete retângulos de dimensões variadas, quatro deles são pintados sobre o módulo branco e outros três são vazados. O retângulo central da composição é vazado e possui maior dimensão. Centralizados e ligados às suas bases superior e inferior, encontram-se mais dois retângulos vazados de menor dimensão. Nas quinas do retângulo central, aparecem os outros quatro retângulos menores, pintados sobre o módulo branco nas cores verde e amarelo, sendo dois de cada cor, posicionados opostos um ao outro.

A segunda composição contém um elemento retangular vazado, com uma das laterais maiores com forma semelhante a uma onda, que ainda é destacada por uma pintura na cor vermelha, que a contorna seguindo a forma ondulada.

A terceira composição contém círculos e arcos que aparecem de forma alternada. São, ao todo, três círculos vazados e dois arcos pintados no módulo nas cores azul claro e azul escuro e acham-se espelhados um em relação ao outro. Todos os cinco elementos presentes na composição desse módulo encontram-se alinhados entre si pelo eixo central.

Na quarta composição, é possível distinguir três retângulos recortados e um retângulo pintado no módulo na cor verde. Dentre os retângulos recortados, dois são pequenos e têm a mesma dimensão, e um é maior do que os dois primeiros. Todos os retângulos estão paralelos entre si e alinhados pela base inferior. Os retângulos estão posicionados no módulo na seguinte ordem: primeiro o retângulo vazado maior; em seguida o retângulo pintado; e finalmente, os dois retângulos vazados menores, sendo um acima e outro abaixo.

Na quinta composição, são identificados retângulos perpendiculares, unidos por suas bases menores, de maneira que a forma resultante dessa união se assemelha à letra L. Assim, aparecem dois L vazados e posicionados em oposição um ao outro, com um recorte vertical retangular que une as duas primeiras formas por suas bases. Existem ainda dois L menores, pintados nas cores azul escuro e vermelho e que estão posicionados paralelamente aos L maiores.

Na sexta composição, percebem-se três quadrados vazados de dimensões aparentemente iguais e, entre estes, ainda aparecem dois pequenos retângulos, pintados nas cores verde e amarelo, intercalados entre os quadrados.

Nível 2 – Análise iconográfica

Nesta etapa, é descrito o tema secundário ou convencional e, assim, acontece a análise iconográfica, na qual se identificam as imagens, que, por sua vez, estão associadas aos símbolos e alegorias conhecidos como referência. (PANOFSKY, 2009) Para tanto, a análise será dividida em dois momentos. Inicialmente, apresentam-se as interpretações obtidas na observação das cores presentes na obra e as principais associações destas. Em seguida, o mesmo é feito com as formas.

As cores utilizadas no muro, descritas de forma simplificada, são: o branco dos módulos, o verde escuro, o amarelo-alaranjado, o vermelho, o azul escuro e o azul claro, presentes na pintura e no contorno das formas geométricas sobre os módulos brancos. A escolha da composição cromática da obra pode ser identificada como uma composição dupla complementar, uma vez que as cores nela presentes (o amarelo-alaranjado em oposição ao azul escuro e vermelho em oposição ao verde) encontram-se em oposição no círculo cromático (Figura 4).

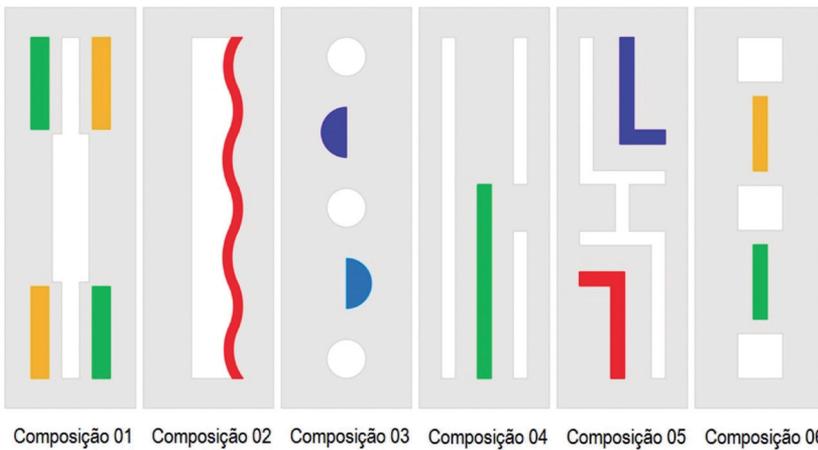



Figura 4 – Representação do Círculo Cromático indicando sistema de harmonia cromática dupla complementar

Fonte: Acervo pessoal.

O esquema de harmonização complementar, como o nome já deixa subentendido, trabalha com os pares de cores que se complementam no que diz respeito à satisfação do olho humano. Para Barros (2009, p. 89), "a cor complementar é, a grosso modo, a soma das cores que faltam à cor observada para completar o quadro das três primárias". No esquema onde se aplica a harmonização por dupla complementar, em vez de utilizar apenas um par de cores opostos no círculo cromático, utilizam-se dois pares.

Se observadas por essa perspectiva, as cores presentes na obra formam uma composição harmônica graças ao uso das cores complementares, satisfazendo a retina e evitando a fadiga visual e, ainda, conferindo maior dinamismo à obra.

De acordo com Heller (2013), não existe cor destituída de significado, e este é determinado pelo contexto no qual a cor se encontra. Reforça-se, a partir dessa afirmação, a importância de buscar as principais associações e significados ligados às cores que compõem a obra.

Quadro 1 – As cores e as suas associações ou significados

CORES	ASSOCIAÇÕES/SIGNIFICADOS
Azul	Associado à distância e ao infinito, por ser a cor do céu e por seu uso para produzir ilusões de perspectiva aérea nas pinturas. Associado à divindade, por ser a cor do céu, onde supostamente os deuses habitam. É identificado como a cor mais fria, baseado na experiência da pele humana ficar azul quando exposta ao frio. (HELLER, 2013) Associado à fé por ser largamente utilizada nas representações da Virgem Maria desde o século XII. Associado ao frio e ao frescor por ser a cor utilizada para representar a água nas pinturas. (PASTOUREAU, 1993) Associado à tranquilidade e ao repouso, por naturalmente ser entendido pelo corpo como a cor predominante da noite que trazia o descanso e o sono para o homem primitivo. (LÜSCHER; SCOTT, 1969)
Verde	Associado à natureza, por ser usada para representar as matas e florestas. Nessa analogia, simboliza a vida, pois tudo que tem essa cor na natureza está vivo ou crescendo. Entendido como a cor da imaturidade, pois o que é verde normalmente ainda não está pronto. (HELLER, 2013) Associado à saúde e à medicina porque, por muito tempo, os medicamentos eram feitos à base de plantas. (PASTOUREAU, 1993)
Amarelo	Representa o Sol e seus atributos de força, calor e vigor. Associado, também, à riqueza e à prosperidade, por lembrar o ouro. (HELLER, 2013) É entendido como o oposto do azul, pois lembra a luz do dia e, assim, traz a possibilidade de realização de atividades, uma vez que o azul da noite impunha o sossego e a cessação de atividades. Essas duas, o azul e o amarelo, são descritas como cores heterônomas, isto é, cores que regulam externamente. (LÜSCHER, SCOTT, 1969)
Vermelho	Associado ao fogo e sangue, simbolizou, por muito tempo, o luxo e a nobreza pela dificuldade de corantes que originassem tal cor. Simboliza, ainda, agressividade, veneno ou perigo, uma vez que pequenos animais e insetos peçonhentos têm geralmente essa cor. (HELLER, 2013; PASTOUREAU, 1993) Dentro da perspectiva primitiva das atividades humanas, a cor vermelha aparece ligada a atividades de ataque e caça, em oposição à cor verde, que representaria a defesa e a preservação da vida. (LÜSCHER; SCOTT, 1969)
Branco	O branco é naturalmente associado à pureza e inocência, pois, no Cristianismo, é a cor do cordeiro que representa Jesus. É também a cor da pureza, por sua utilização em vestes de batismos e em casamentos (após o século XIX). E é, ainda, a cor da sabedoria e da velhice, por lembrar os cabelos brancos. (PASTOUREAU, 1993)

Fonte: elaborado pela autora.

Sob a perspectiva da cromoterapia,[2] as cores são entendidas como elementos capazes de despertar sensações físicas e emocionais. Visando identificar os significados das cores utilizadas na obra, perante tal campo de estudo, são descritas, a seguir, as cores presentes no muro e as respostas a elas atribuídas, de acordo com Lacy (1996),

2 A cromoterapia ou colorterapia é a ciência que emprega as diferentes cores para alterar ou manter as vibrações do corpo naquela frequência que resulta em saúde, bem-estar e harmonia. (AMBER, 1995, p. 13)

Quadro 2 – As cores e seus efeitos terapêuticos em cromoterapia

COR	EFEITO TERAPÊUTICO
Vermelho	Energiza e ativa as emoções, eleva a pressão arterial e afeta o sistema muscular.
Amarelo	Estimula o sistema nervoso, transforma o pessimismo em otimismo; o uso excessivo dessa cor sobrecarrega o sistema nervoso.
Verde	Dá acesso às emoções profundas. Pode começar a liberar traumas passados – leva à paz e à harmonia.
Azul	Acalma e cura a mente, reduz a pressão arterial e aumenta a consciência.

Fonte: elaborado pela autora.

As formas

A respeito dos signos que compõem a obra, são apresentadas, a seguir, as principais associações e significados atribuídos a essas figuras presentes na literatura.

Quadro 3 – As formas e suas atribuições ou significados

FORMA	ATRIBUIÇÃO/SIGNIFCADO
Círculo	Aparece associado à perfeição e homogeneidade, uma vez que sua forma não tem divisão, começo ou fim. Simboliza o tempo, por fazer analogia à lua e seus ciclos. Na tradição cristã, representa a divindade, considerada o alfa e o ômega. Também está associado à ideia de proteção, pois tudo que está dentro do seu limite está protegido. Daí a utilização mágica do círculo para os indivíduos sob a forma de argola ou aro, bracelete, colar, cinto ou coroa. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998)
Retângulo	Aparece associado principalmente ao número de ouro ou à seção áurea. Os retângulos que atendem a essa proporção são chamados de "quadrado-sol". (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998)
Quadrado	Comumente usado nas linguagens simbólicas, é antidinâmico, ancorado sobre quatro lados e simboliza interrupção ou parada. Traz a ideia de estagnação e solidificação. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998)
Onda	As ondas aparecem associadas à ruptura com o habitual, à mudança de ideia ou de comportamento. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998)
Arco	A figura do arco aparece sempre associada ao instrumento bélico homônimo, utilizado como meio de atirar flechas e, por isso, associado à luta e força, e, ainda, a outros signos que remetem ao arco e flechas. O arco também remete ao arco-íris e, assim, simboliza o destino e o desejo divino ou a linguagem divina, dentro de um contexto místico religioso. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998)

Fonte: elaborado pela autora.

Os signos utilizados por Athos para compor o muro do Hospital Sarah Kubitschek de Salvador, por si só, já oferecem inúmeras possibilidades de interpretação. Além disso, a composição, em sua variedade de cores e formas, sofre ainda a ação dos agentes naturais, uma vez que o muro encontra-se situado na

área externa da construção, sob a ação do tempo, criando, assim, mais uma gama de possibilidades de variações da composição, de acordo com a luz, a sombra, a chuva, entre outros elementos capazes de interferir na visualização e interpretação da obra.

Nível 3 – Síntese iconológica

Nesta última etapa, é interpretado o significado intrínseco da imagem analisada e seus valores simbólicos, inclusive se observada dentro do contexto em que está inserida. (PANOFSKY, 2009)

O Hospital Sarah Kubitschek de Salvador começou a ser construído em 1990 e foi inaugurado quatro anos mais tarde. A obra escolhida para análise, o muro externo, foi criado em 1991, ano em que o artista foi acometido pelo Mal de Parkinson, o que não interferiu na intensidade de sua produção. (FUNDAÇÃO ATHOS BULCÃO, 2006)

Entende-se que as obras da Rede Sarah foram realizadas para atuar de forma lúdica e oferecer estímulos aos olhos dos observadores. Como Cavalcante ([200-?], p. 8, grifo do autor) deixa claro em seu discurso:

> Muito embora o lúdico marque várias das obras do autor, é na Rede Sarah que essa característica encontra espaço para se expandir e se multiplicar. Das diversões de sua infância e dos curiosos bichinhos da natureza, o artista tira inspiração para os seus muitos 'quebra-cabeças'. Como um menino brincante, o artista parece se divertir, ele mesmo, com as composições e decomposições, construções e desconstruções, com os recortes e as colagens das muitas formas geométricas. Matizes de todos os lados chegam para demonstrar as variedades da luz. E, da combinação harmoniosa entre a forma e a cor, surgem as *Lulas*, os *Mafuás* e tantos outros relevos, ora mais sérios, ora mais provocantes para os olhares. Não se trata de 'brinquedos' passivos ou de ornatos, mas sim de instigantes 'tabuleiros', que convidam os curiosos e atentos a participarem dos jogos de formas e cores.

O muro, como descrito nos níveis anteriores, é composto por um grupo de retângulos brancos, que atuam como um tipo de módulo independente e, uma vez reunidos, dão forma, sentido e função ao muro. A sequência em que as composições de formas geométricas pintadas e vazadas nos módulos aparecem é alternada e não se repete, seguindo, assim, uma ordem randômica. Ao olhar o muro, o que se vê é uma estampa multicolorida que confere movimento e dina-

mismo a ele, como uma dança de formas e cores. A respeito dos muros criados pelo artista, Porto ([200-], p. 16) afirma:

> A sua sagacidade o levou a compreender como o mural e a arquitetura se articulam na configuração e na percepção do espaço construído. Se o olhar do observador varia segundo a perspectiva do objeto, Athos, compondo com formas e cores, obtém muros nos quais as superfícies cromáticas e as áreas vazadas reforçam, por exemplo, o conceito de musicalidade.

As cores e formas utilizadas pelo artista na composição da obra são vibrantes e aparecem como características marcantes em todo o seu trabalho. Elas são descritas por Porto ([200-]) como fruto da influência do trabalho desenvolvido no ateliê de Burle Marx, porém, o uso da cor pura nas suas composições é fruto do trabalho desenvolvido com Cândido Portinari.

O próprio artista, Athos Bulcão, destacou como principais influências em seus trabalhos Paul Klee e Matisse, no uso da cor, e, como referências mais amplas, o Carnaval com sua chuva de confetes. (MORETZSOHN, 1988)

No muro do Hospital Sarah de Salvador, as cores escolhidas estão distribuídas de maneira harmônica pela obra. Cores quentes e frias se alternam lado a lado e, graças à composição cromática no sistema de dupla complementar, a composição se torna agradável aos olhos sem se tornar monótona. Essas cores, quando vistas pela perspectiva das associações mais recorrentes na literatura, estão relacionadas, de forma geral, a significados entendidos pela cultura ocidental como positivos, de maneira que as cores escolhidas pelo artista comunicam uma mensagem de conforto. Os símbolos presentes na composição reforçam o sentido de transmissão de mensagem positiva, conferido pelas cores.

O trabalho de Athos Bulcão no Hospital Sarah Kubitschek de Salvador é descrito, por ele mesmo, como um meio de criar uma relação afetiva com o espaço. Como é visível em seu discurso acerca de parte da obra: “No Sarah, tenho alguns bichos colocados pelos corredores que foram feitos pensando nas crianças. As crianças ficam lá internadas meses. Quando passam para tomar sol, ficam vendo uma coisa leve, gostam, criam uma relação afetiva. É muito bom”. (MORETZSOHN, 1988, p. 6)

O muro do Hospital Sarah Kubitschek de Salvador alcançou resultado satisfatório, uma vez que foi reproduzido em padrão similar em outros hospitais da mesma rede.

Considerações finais

Neste estudo, onde se buscou uma visualização direcionada às cores presentes na obra do artista Athos Bulcão, realizadas no ambiente hospitalar, assim como os possíveis significados atribuídos a elas, a análise iconográfica se destacou enquanto ferramenta, uma vez que proporcionou a observação de cada elemento que compõe a obra de forma sistemática e individual, incluindo o contexto de sua criação, sua localização, finalidade e função. Outro ponto contemplado neste estudo foi a utilização da cor dentro do ambiente hospitalar, onde as obras de arte presentes no Hospital Sarah são citadas como exemplo.

Os hospitais, em especial, devem receber atenção ainda maior na concepção de seu espaço físico, sobretudo visando atingir o máximo de bem-estar para o público que o frequenta. Procurando alcançar tal patamar, a intervenção com as cores nos ambientes apresenta diversas possibilidades capazes de influir no aspecto de conforto ambiental. Afinal, as cores atuam diretamente sob o ser humano, influindo na percepção do espaço e criando associações com o repertório de lembranças de cada espectador. Dondis (2007, p. 69) assinala que, "como a percepção da cor é o mais emocional dos elementos específicos do processo visual, ela tem grande força e pode ser usada com muito proveito para expressar e intensificar a informação visual".

É importante ressaltar que, ao serem utilizadas no *design* de ambientes, as cores devem ser pensadas em paralelo com a concepção do projeto, pois, quando a cor faz parte do conceito do projeto desde o início, pode colaborar com todas as suas dimensões para a obtenção de um ambiente equilibrado, e não apenas atendendo a uma demanda referente à moda ou à estética.

No Hospital Sarah, Athos atribui o sucesso do casamento entre os elementos decorativos, representado por suas obras, e a arquitetura, à sua atitude diante de tal desafio. Ele afirma, sobre a aplicação dos elementos decorativos, que é preciso utilizá-los de maneira que se sinta que são muito necessários no que se refere à conclusão do projeto, a fim de evitar que se pareça apenas um ornamento gratuito. (MORETZSOHN, 1988)

O Hospital Sarah Kubitschek de Salvador é o resultado da aplicação desse e de outros conceitos de uso da cor enquanto elemento lúdico e estimulo visual, tornando-se, assim, um exemplo e, ainda, uma referência para os projetos que vierem a ser realizados.

Referências

ALVES, S. N. *A percepção visual como elemento de conforto na arquitetura hospitalar*. 2011. 212 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2011. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/10143?mode=full>. Acesso em: 31 jul. 2013.

AMBER, R. *Cromoterapia*: a cura através das cores. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

BARROS, L. R. *A cor no processo criativo*: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe. 3. ed. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2009.

CAVALCANTE, N. *Da arte à arquitetura: um poeta de formas e cores*. [200-?]. Disponível em: <http://www.fundathos.org.br/pdf/Da arte a arquitetura - Neusa Cavalcante port.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2014.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores números. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

DIDONÊ, D. O arquiteto da simplicidade. *Planeta Sustentável*. [S.l.], 2011. Disponível em: <http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/atitude/integracao-natureza-espaco-urbano-construcoes-sustentaveis-680084.shtml>. Acesso em: 3 jan. 2014.

DONDIS, D. A. *Sintaxe da linguagem visual*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. 19. ed. São Paulo: Graal, 2004.

FUNDAÇÃO ATHOS BULCÃO (Brasil). *AthosBulcão*. 2006. Disponível em: <http://www.fundathos.org.br/>. Acesso em: 9 jan. 2014.

HELLER, E. *A psicologia das cores*: como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

LACY, M. L. *O poder das cores no equilíbrio dos ambientes*. 6. ed. São Paulo: Pensamento, 1996.

LUKIANTCHUKI, M. A. et al. I*ndustrialização da construção no Centro de Tecnologia da Rede Sarah* (CTRS). 2011. Disponível em: <http://vitruvius .com.br/revistas/read/arquitextos/12.134/3975>. Acesso em: 3 jan. 2014.

LÜSCHER, M.; SCOTT, I. *O teste das cores de Lüscher*. Rio de Janeiro: Renes, 1969.

MORETZSOHN, C. *Habitante do silêncio em Brasília*. Brasília, DF, 1998. Disponível em: <http://www.fundathos.org.br/pdf/Habitante do silencio em Brasilia - Carmem Moretzsohn port.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2014.

OKAMOTO, J. *Percepção ambiental e comportamento*: visão holística da percepção ambiental na arquitetura e comunicação. 2. ed. São Paulo: Ipsis, 1997.

PANOFSKY, E. *Significados nas artes visuais*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PASTOUREAU, M. *Dicionário das cores do nosso tempo*: simbólica e sociedade. Lisboa: Estampa, 1993.

PORTO, C. E. *Quando arte e arquitetura se mesclam*: a obra de Athos Bulcão e Lelé. [200-]. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario 8pdfs/168.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2014.

RODRIGUES, C. D. C. *Humanização hospitalar*: dos primórdios à atualidade, um breve relato. 2013. Disponível em: <http://psicologado.com/atuacao/psicologia-hospitalar/humanizacao-hospitalar-dos-primordios-a-atualidade-um-breve-relato>. Acesso em: 16 jan. 2014.

TOLEDO, L. C. *Feitos para curar*: arquitetura hospitalar & processo projetual no Brasil. 2002. 200 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <http://www.fau.ufrj.br/prolugar/arq_pdf/dissertacoes/Dissert_Toledo_2002/1_Dissert_Toledo_2002_compactado.pdf>. Acesso em: 25 out. 2012.

TUAN, Y. *Espaço e lugar*: a perspectiva da experiência. São Paulo: DIFEL, 1983.

Sobreposições iconográficas e as estratégias artísticas contemporâneas

Eriel de Araújo Santos

Nossa memória é um "lugar" onde imagens de um passado vivido e a pulsão escópica do presente se reúnem para constituir nossa percepção. Assim, somos sujeitados a uma carga de informações visuais capazes de influenciar nosso comportamento e a história da humanidade.

Neste texto, abordaremos, a partir da obra *Espaço privado*, de minha autoria e realizado em 2010, algumas discussões sobre a imagem fotográfica e sua participação como elemento conceitual e técnico em algumas ações artísticas que configuram parte das poéticas contemporâneas.

Na produção artística atual, percebemos que é recorrente o uso de imagens produzidas, num determinado período da história da arte, nas quais alguns artistas propõem outras maneiras de ver tais imagens, seja pelo uso de tecnologias fotográficas, capazes de alterar suas características visuais, seja por sobreposições de ações, que questionam seu conteúdo iconográfico.

Desde o seu surgimento, a imagem fotográfica tem provocado muitas discussões sobre a representação, em especial atenção para aquelas de caráter figurativo. Com características paradoxais, enquanto vestígio do real ou ficção, a fotografia resulta num achatamento da tridimensionalidade, numa tentativa de tornar visível um determinado instante vivido.

Ao se aproximar do real, a imagem fotográfica também apresenta outras características. Ela é ícone, mas também índice. Enquanto índice, ela foi, por muito tempo, considerada prova incontestável da verdade. Contudo, as manipulações analógicas e processamentos digitais, cada vez mais eficazes, potencializam essa dualidade e definem resultantes que questionam o tempo e a própria imagem aparente.

O que vemos numa foto parece transportar cenas ou situações de um determinado lugar no passado para o presente, como um portal. Ao reproduzirmos o ato fotográfico, em tempos distintos de um mesmo lugar, percebemos significativas alterações a cada instante, sejam pelas mutações ocorridas nas coisas que compõem as cenas, sejam pelas alterações dos registros fotográficos, submetidos às diversas temperaturas de cor, definidas pela luz do ambiente. E o que poderíamos dizer quando o resultado de um ato fotográfico procura questionar comportamentos, condutas e fenômenos sociais, ou até mesmo a própria fotografia? Nessa direção, caminham alguns procedimentos artísticos que apresentam distorções iconográficas presentes numa imagem que representam mais do que podemos ver.

A representação, por sua vez, é considerada como um dos campos de investigação da iconografia, a qual amplia e problematiza a realidade a partir de ações artísticas que põem em discussão e análise um fato ou situação representada pela fotografia, por exemplo. Muitas vezes, não se representa algo apenas do imaginário ou simbólico, mas também do real. Na contemporaneidade, percebemos que as poéticas se encerram no indivíduo, pois afastam-se das escolas e instituições detentoras de regras pré-estabelecidas. Assim, em cada projeto artístico, verificamos que são acrescentados dados históricos, conceituais, teóricos, técnicos e pessoais. Neste sentido, uma certa atitude artística pode, não necessariamente, criar uma nova imagem, mas também reproduzir algo já conhecido, uma ação de repetição que acrescenta dados sutis ou mesmo invisíveis numa determinada imagem.

Lembramos, por exemplo, do trabalho produzido por Sherrie Levine, que fotografou fotos tiradas por Walker Evans. Levine manteve a mesma qualidade fotográfica conseguida por Walker. Assim, ela nos mostra uma imagem onde não vemos suas escolhas para compor a foto, pois já haviam sido definidas por Walker. A sobreposição aqui está relacionada com o ato feminino sobre um ato masculino. Dessa maneira, a artista parece reivindicar respeito e reconhecimento da sociedade, predominantemente definida pelos feitos masculinos.

Ao fotografar fotografias, Levine escolhe sobrepor tempos para uma mesma imagem. Mais do que isso, ela busca construir uma hipótese desconstrutivista, usando modos de simulação e apropriação. Como ela afirma: "Escolho imagens que manifestam o desejo de que natureza e a cultura nos oferecem uma impres-

são de ordem e significado".[1] (LEVINE apud BAQUÉ, 1998, p. 152) Com esse trabalho, Sherrie Levine estabelece um duelo com a aura fotográfica e a luta com o não visto, denunciando o poder "falocêntrico" da arte. Assim:

> A apropriação e a releitura que a fotografia artística contemporânea faz das imagens também são realizadas pelo cotejo de fotos existentes, normalmente vernáculas e anônimas, para a composição de grades, esquemas e justaposições. Em certa medida, o papel do artista, nesse caso, é como o de um editor de gravuras ou de um curador, configurando o significado das fotos por meio de atos de interpretação e não pela realização de imagens. (COTTON, 2010, p. 208)

Os artistas Arnulf Rainer e Carmen Calvo, por sua vez, sobrepõem camadas de tinta ou objetos sobre imagens fotográficas. Esses artistas buscam produzir outros direcionamentos para a leitura e a fruição da imagem fotografada. Ambos constroem uma obra de caráter político, pois, a cada elemento icônico sobreposto às imagens fotografadas, são acrescentadas características de significado irônico, perverso ou mesmo antagônico à cena registrada.

Carmen Calvo, por exemplo, produz uma obra de caráter híbrido, cuja investigação constrói uma identidade subjetiva e, ao mesmo tempo, histórica, associada à memória correspondente aos objetos escolhidos. Para Calvo, interessa o retrato anônimo, desprovido de uma identidade reconhecida. Quando realiza sobreposições de cores e formas, propõe acrescentar dúvidas sobre uma determinada imagem fotográfica. É importante destacar que suas intervenções, na maioria das vezes, se estabelecem na área do rosto retratado, anulando a identidade e acrescentando outros significados de caráter associativo aos materiais escolhidos, como o metal presente na obra *La poesia está en otro sítio*, ou o tecido e a tinta sobre a fotografia, aplicados na obra *No es lo que parece*. Assim, ela troca identidades grafadas pela luz por uma obra questionadora sobre a humanidade e suas direções políticas.

Enquanto isso, Arnulf Rainer investe em procedimentos que marcam as imagens fotográficas a partir de técnicas tradicionais, como pintura e gravura. Quando interfere com a ponta seca numa foto, por exemplo, ele procura estabelecer nexos entre as imagens fotográficas e a violência surgida das guerras, ou comportamentos agressivos que a humanidade estabelece diariamente nas grandes cidades. Para tanto, algumas vezes, Rainer escolhe sua própria imagem para compor as cenas e construir sua obra. Ele usa o autorretrato como referência

1 "Elijo imágenes que manifestan el deseo de que la naturaleza y la cultura nos aporten una impresión de orden y de significación".

para falar daquilo que o corpo vê e sente, em especial atenção para os estados emocionais extremos. A crucificação, ou mesmo a representação da cruz, é um dos símbolos encontrados em pinturas e intervenções fotográficas produzidas por ele. Sua escolha, talvez, esteja ligada ao significado amplo desse elemento, que se faz presente em vários ciclos do homem na Terra.

Ao lembrar-nos do elemento iconográfico em forma de cruz, observamos que ele é usado para representar a vida e a morte em vários momentos da história, além de outras cargas simbólicas associadas ao mesmo. No campo religioso, esse símbolo arrasta o tempo consigo e as muitas religiões que creem no cristianismo, ou mesmo aquelas que o hostiliza. O estudo iconológico desse símbolo atravessa vários campos do conhecimento humano, aportando inúmeros significados, além de sobrepor a outros significantes. Dessa maneira, o cruzamento ortogonal de duas retas parece alcançar significações até então desconhecidas da natureza humana e dos materiais, encontrando sentido de estar na natureza das imagens.

Neste texto, procuramos fazer uma pequena genealogia da iconografia como método de trabalho artístico e tratar das suas possíveis contribuições nas poéticas que articulam apropriações, mestiçagens e hibridações com imagens fotográficas e o tempo. Assim como a cruz, vários outros elementos, como as marcas usadas por grandes empresas, materiais ou substâncias que alteram as características físicas e visuais de uma imagem, são usados em práticas artísticas para propor e discutir os significados de sobreposições e contaminações interculturais.

Rosangela Rennó, em seu projeto *A última foto*, trabalhou com um ícone religioso, a imagem do Cristo Redentor, marco simbólico da cidade do Rio de Janeiro. Essa representação se tornou um ícone turístico e, como *souvenir*, criou uma relação econômica de exploração da imagem, resguardada pelos valores agregados ao mesmo. A obra criada pela artista faz refletir sobre os direitos de exploração da imagem pela Arquidiocese do Rio de Janeiro e a popularização da produção de imagens fotográficas digitais. Para Rennó, a discussão sobre a extinção da imagem icônico-indicial está associada também à popularização e à facilidade que as imagens digitais trouxeram para o cotidiano das pessoas.

Com a popularização da produção de imagens, é inevitável o surgimento de novos meios de divulgação e compartilhamento dessa produção. Assim, novos produtos culturais aparecem em meio aos repertórios de imagens criadas e postas em circulação, surgindo, então, uma "civilização da imagem". (DURAN, 2010) O comportamento e os modos de vidas, até então desconhecidos, dão lugar a uma compreensão alargada do "estado social". Neste sentido, Rosangela Rennó vem construindo uma obra que faz vir à tona alguns aspectos esquecidos de algumas histórias sociais. Ela se apropria de acervos fotográficos, muitas vezes esquecidos pelo tempo, e atualiza-os em mostras que discutem a existência da lembrança e da memória, mesmo que duvidosas.

Artistas revisitam apócrifos, ou mesmo uma vulgata, para detonar uma atualização ou desvios de significados existentes numa imagem. Com isso, criam dinâmicas em que o passado e o futuro se encontram nas representações. A fotografia é reordenada em uma espécie de neopicturialismo, pois "trata de recunciar as separações para pensar a obra como uma mestiçagem de práticas e materiais, como uma articulação do objetivo e do subjetivo".[2] (BAQUÉ, 2003, p. 148) Para ilustrar alguns trabalhos que são norteados por tais procedimentos, citaremos alguns exemplos.

O artista Joseph Kosuth põe lado a lado categorias da representação: o objeto, sua imagem e seu significado, descrito na língua correspondente, onde o mesmo se encontra em exposição. Dessa maneira, Kosuth faz roçar entre si as representações de um mesmo. Além disso, são sobrepostas algumas características da forma, luz, cor e ambiência do lugar onde a obra é apresentada. Assim, essas características, quando absorvidas pela proposta, transfiguram o signo.

Paralelamente, Rennó e Kosuth justapõem categorias da representação iconográfica e conduzem a arte para direções do fazer ver. Em *A última foto*, Rennó coloca, lado a lado, a última imagem fotográfica produzida por uma câmera fotográfica analógica e a própria máquina. Enquanto isso, Kosuth estabelece aproximações entre imagens, conceitos e objetos. Essas práticas artísticas estabelecem conexões entre o real e o simbólico, o objeto e suas imagens, o Eu e as coisas.

Ao falar de algumas qualidades inerentes aos objetos e materiais, ou mesmo daquelas definidas verbalmente pela humanidade, Joseph Kosuth cria estratégias para transferir a responsabilidade da ideia para a obra de arte. Nessa direção, Kosuth estabelece uma contingência entre o significado e as possíveis sobreposições plásticas, visuais ou conceituais. Em suas obras, ele recorre à luz neon, por exemplo, para indicar as qualidades da cor e seu significado visual e verbal. Em outros trabalhos, a imagem fotográfica é usada para indicar sua relação com o tempo e o lugar.

Em 1990, Kosuth produziu uma obra, *No number #3 (+216, after Augustine's Confession)*, em que sobrepôs, em diferentes posições, três placas de vidros transparentes; as placas possuíam dimensões distintas e, sobre cada uma, existia um mesmo texto escrito numa mesma fonte, mas apresentando tamanhos variados: "Eu realmente vejo algo diferente a cada vez, ou eu somente interpreto o que vejo de uma maneira diferente? Estou inclinado a aceitar o primeiro. Mas por quê? – interpretar é pensar, construir algo; ver é um estado".[3]

2 "trata de renunciar a las separaciones para pensar la obra como un mestizaje de prácticas y de matérias, como articulación de lo objetivo y de lo subjetivo".

3 "Do I really see something different each time, or do I only interpret what I see in a different way? I am inclined to say the former. But why? – To interpret is to think, to do something; seeing is a state".

Ao destacarmos essa obra, verificamos a pertinência do texto usado sobre as placas de vidro e as estratégias usadas por alguns artistas contemporâneos, pois, ao apresentar um novo resultado de suas investigações poéticas, a maioria dos artistas procura instaurar um "estado de arte", mesmo quando esse "estado" cria uma diferença na repetição de uma determinada imagem-obra. Em 2005, Kosuth produziu a obra *Mondrian's work I*, na qual ele sobrepôs textos e luz neon sobre a reprodução de uma pintura de Piet Modrian. Naquele momento, as sobreposições criaram contaminações e desvios do nosso olhar para além da pintura, mas mantendo-a próxima e inabalável, pois:

> Existe um intermediário entre a imagem e o conceito: é o signo, desde que sempre se pode defini-lo da forma inaugurada por Saussure a respeito dessa categoria particular que formam os signos linguísticos, como um elo entre uma imagem e um conceito, que na união assim estabelecida, desempenham respectivamente os papéis de significante e significado. (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 33)

A reapresentação ou reestruturação de uma obra já realizada parece fazer parte de muitas práticas artísticas contemporâneas. Com isso, gostaria de destacar, além daqueles já mencionados aqui, dois artistas que vêm construindo uma obra em direção ao conceito do duplo. Contudo, o surgimento desse "outro" corresponde a um duplo metamorfoseado por meio de ações performáticas, processamentos digitais e escolha de materiais e objetos até atingir o momento do ato fotográfico e surgir um "duplo" pela diferença.

Vik Muniz é um artista que finaliza seu processo criativo com o ato fotográfico, apresentado sobre papel fotográfico. Contudo, para compor uma imagem escolhida, ele seleciona objetos, materiais e procedimentos técnicos a serem usados na reconstrução de uma imagem extraída da história da arte, por exemplo. Dessa maneira, ele tenta promover um encontro entre o passado e algumas situações sociais ou culturais da atualidade. Como ele afirma, "nossa capacidade para pesquisar o mundo das formas e da informação de maneira organizada tem contribuído enormemente para nossa aptidão de imagens dentro de imagens". (MUNIZ, 2007, p. 35) Talvez, seja essa uma metodologia que acompanha a humanidade e estabelece ligações entre os fatos para construir o elo entre tempos distintos. Assim, o homem projeta sua compreensão do mundo físico e psíquico por meio das imagens. Porém, essa compreensão está sujeita às associações que criamos com experiências vividas ou imaginadas.

A acumulação é uma operação que faz parte dos procedimentos fundamentais da obra de Vik Muniz (2007), mas é importante destacar que a escolha dos materiais para essas operações mantêm uma relação interpretativa da história ou de fatos vividos, configurados numa cena preparada para o ato fotográ-

fico. As sobreposições resultam de somas de conceitos, das qualidades formais e cromáticas dos materiais envolvidos, relatos do cotidiano, histórias pessoais, fatos históricos ou mesmo apropriação de outras representações artísticas.

O artista chinês Wang Qingsong, por sua vez, produz uma obra que busca refletir sobre uma radical transformação política, econômica, social e cultural que vem atravessando seu país. Ele apresenta, em suas imagens, a indignação quanto à modificação da aparência das cidades e da vida cotidiana existentes na China. Para isso, Qingsong utiliza colagens e montagens digitais para compor cenas que discutem a perda dos valores tradicionais e destacam as contradições surgidas da hibridação entre o pensamento budista e o capitalismo.

Em duas de suas obras, podemos visualizar a ênfase dada aos procedimentos de sobreposição de ícones de culturas distintas numa mesma imagem. Estou me referindo às obras *Thinker* (fotografia, 180 x 90 cm, 1998) e *Requesting Buddha* (fotografia, 180 x 110 cm, 1999). Nesses trabalhos, o artista usa a imagem do seu próprio corpo para representar posições iconográficas da filosofia oriental, especificamente aquelas relacionadas ao budismo e à influência do consumo, ao contaminar tais comportamentos.

Na representação da compaixão, *Avalokiteshvara,* ele mesmo aparece numa imagem, em posição sentada, como um *bodhisattva* de vários braços, nos quais segura objetos da sociedade de consumo. Intitulada *Requesting Buddha*, essa obra procura atender algumas inquietações de Quigsong, pois está associada às fusões de procedimentos pictóricos, performáticos, instaurações conceituais e ao próprio ato fotográfico.

Amalgamados à própria imagem, a partir de procedimentos digitais, a obra *Thinker* reúne imagens de outros elementos à sua própria imagem alterada. A modificação realizada apresenta o artista em posição de meditação, onde ele critica um dos maiores ícones da cultura do consumo em *fast food*, a famosa marca "M" da empresa McDonald's, que aparece como uma tatuagem em baixo relevo, marcada na área peitoral de Quingsong. A ironia desse trabalho posiciona o fruidor para as relações da arte com o comportamento humano e suas digressões culturais. Uma transfiguração que atinge o olhar e nos faz pensar sobre o mundo e suas transformações. Assim, lembra Arthur Danto (2005, p. 222) sobre uma recomendação de Leonardo da Vinci:

> Imaginem, propõe Da Vinci, que se interponha um painel de vidro entre o artista e seu tema. O contorno do tema, tal como traçado no vidro, irá reproduzir exatamente o contorno do tema tal como se apresenta ao olho, e se adicionalmente reproduzimos no vidro todas as características do tema conforme vistas através do vidro o olho acabará se tornando incapaz de discriminar entre a percepção do objeto e a percepção da sua réplica no vidro interposto.

A interposição do fluxo da vida sobre as representações iconográficas das obras de arte amplia nossa percepção e aproxima tempos, lugares e imagens arquivadas em nossa memória. Verificamos, então, após as análises dos exemplos realizados até aqui, que na dinâmica existente nos processos artísticos contemporâneos, quando usam a fotografia como elemento norteador de uma poética, a imagem resultante pode apresentar características de acumulação, tornando-se uma imagem de imagens. Pensando dessa maneira, venho construindo obras de caráter transitório, nas quais a imagem se altera a todo instante. Para este texto, destaco uma produção artística na qual uso elementos reflexivos: ouro branco e vidro. Dessa maneira, a imagem estará sendo sobreposta a outras imagens-reflexos, acompanhando o tempo, as coisas e ações que acontecem ao seu redor.

Ao fotografar o signo ótico, este se apresenta inteiramente objetivo, afastado de qualquer subjetivismo, como afirma Shaeffer (1996). Nas obras fotográficas dos construtivistas, por exemplo, percebemos uma fotografia inventiva. Nelas, aparecem um arranjo formal promovido pelo direcionamento das lentes nas mais variadas perspectivas descentralizadas e pontos de vistas incomuns. Em alguns trabalhos que desenvolvo, observo que os procedimentos de sobreposição e espelhamento das imagens redirecionam a objetividade fotográfica para um estado de maior incerteza, aproximando o ato fotográfico de uma subjetividade instaurada na imagem resultante.

Desde 2003, venho desenvolvendo uma pesquisa de caráter prático e teórico, norteada pelo pensamento do retorno da imagem à situação ou ao material que lhe deu origem, nos quais são somadas características físicas e químicas à imagem produzida fotograficamente. Nos procedimentos adotados, por sua vez, os processos fotográficos são redirecionados para outros campos da produção artística, nos quais a imagem é revelada ou fixada por princípios técnicos em que a fixação da imagem se dá por calor, e não por radiação luminosa, por exemplo.

O espelhamento é um procedimento que exploro junto às imagens fotográficas, podendo ocupar o lugar como representante ou representado. Quando sobreponho imagens fotográficas realizadas a partir de superfícies espelhadas, apresentadas no próprio espelho, proponho um desdobramento das imagens junto ao tempo e aos instantes capturados numa superfície maculada por um passado fotografado. Surge, então, uma fotografia de caráter duvidoso, pois estará sempre contaminada pelo presente.

Ao considerar o mundo como ilusão, poderíamos pensar sobre o espectro do visível, que define nossas observações visuais. Na mitologia grega, Apate era um espírito que personificava o engano, o dolo e a fraude. Foi um dos espíritos que saíram da caixa de Pandora. Assim, podemos estudar alguns procedimentos artísticos que se caracterizam por uma configuração ou reconfiguração do estado

das coisas. O espelho é um elemento que nos faz pensar sobre o presente e sua relação com nosso cotidiano público e privado, pois ele capta instantes e instaura uma verdade duvidosa.

Podemos afirmar que a reflexão não é apenas um processo físico, uma reprodução passiva da imagem, mas uma dinâmica presente no que vemos. Olhar, não apenas para captar a imagem de um objeto ou situação, mas, também, como exercício intelectual, já que em toda forma de conhecimento humano existe um retorno. Talvez seja dessas construções que tanto elaboramos como somos elaborados.

Ao construir possibilidades visuais de uma existência, a arte propõe uma espécie de alargamento da ideia de realidade. Mesmo com o surgimento da fotografia como uma espécie de espelhamento do real, quando esta promove uma ideia irrefutável do seu valor documental, seguimos questionando aquilo que vemos, seja por meio de uma imagem, seja pelos fatos observados diretamente.

Quando olhamos uma foto, pensamos na sua origem: local e período em que foi realizada. Contudo, podemos usar métodos de análises iconológicas, iconográficas ou mesmo científicas, confrontando sua fragilidade existencial e semântica. Assim, ao colocar uma imagem fotográfica em situações de "risco", os conceitos operados e as imagens apresentadas estão sempre se refazendo. Dessa maneira, a transitoriedade física e conceitual de uma imagem instaura uma espécie de dinâmica na imagem fixa.

Ao escolher uma imagem para compor um trabalho, procuro criar uma situação de instabilidade visual entre o que vemos e o que aconteceu. Penso que uma imagem fotográfica está associada às características físicas presentes na sua estrutura, assim como aos estados psíquicos atuantes no "êxtase fotográfico", definido por Roland Barthes (1984). Ao subverter a ordem dada pela fotografia clássica, na qual o assunto da imagem deveria permanecer imobilizado para uma fruição de algo "morto", proponho alterar a representação fotográfica para que esta possa refletir o presente na sua própria estrutura física.

Originalmente, a imagem escolhida como referência para elaboração da obra *Espaço privado* carrega em sua composição uma profusão de imagens, multiplicadas pelo espelhamento. O local escolhido foi um banheiro público, localizado num *shopping center*, na cidade de Porto Alegre.

Um dos fatores que me chamou a atenção, além da instabilidade do olhar, provocado pelos multidirecionamentos dados pelos rebatimentos das imagens espelhadas, foi a composição cromática presente nos elementos da cena (Figura 1), estabelecidos praticamente em tons de prata e branco, seja pelos metais e espelhos, seja pelo revestimento cerâmico, bancadas e pisos em mármore branco.

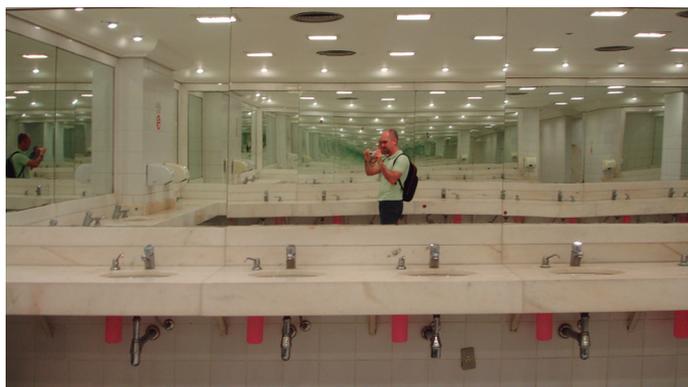



Figura 1 – Imagem do interior do banheiro, no Shopping Praia de Belas, em Porto Alegre
Fonte: elaborado pelo autor.

A partir dessa imagem, recorri aos procedimentos técnicos específicos para produzir uma imagem elaborada em prata sobre branco, procurando estabelecer relações entre a imagem e sua referência de origem. Para alcançar tal resultado, usei a técnica de transferência de imagens com utilização de pigmentos minerais sobre superfícies vitrificadas. Neste caso, uma pasta preparada com ouro branco, aplicada sobre cerâmica vitrificada. A imagem final resultou da soma de procedimentos digitais, preparação reticular da imagem e posterior construção de uma matriz serigráfica, finalizada com sua transferência em placas de porcelana (substituta do papel fotográfico). A fixação da imagem se deu a uma temperatura de 740 graus centígrados, sobrepondo ouro sobre vidrado.

Os procedimentos adotados para adquirir uma imagem espelhar nos remetem ao passado histórico da fotografia, quando a imagem era produzida sobre uma placa de vidro. Para tanto, iniciei meus experimentos reproduzindo uma das imagens encontradas no livro de fotografia *O lápis da natureza*, elaborado por William Henry Fox Talbot. Escolhi a chapa III, de autoria do fotógrafo, para realizar o teste da imagem de sua coleção de porcelanas, agora reproduzida por mim e apresentada em prata sobre branco, com uso da platina, como metal substituto da prata.

O abismo na imagem alcançado no trabalho *Espaço privado* une dois conceitos operacionais que venho explorando: 1) o retorno da imagem ao tipo de material presente em sua composição e 2) a investigação de novos meios materiais para apresentação fotográfica. Assim, o papel fotográfico foi substituído pela superfície lisa e brilhante dos azulejos, presentes na imagem do banheiro referente.

A imagem final diz respeito a um detalhe da foto registrada do banheiro, correspondente ao espaço ocupado por um conjunto formado por 36 peças de azulejos brancos (Figura 2), medindo 15 x 15 cm cada. A escolha do enquadramento fotográfico, a partir do espelho do banheiro, traduz a instabilidade da imagem encontrada no lugar, onde o público e o privado se encontram numa mesma superfície.

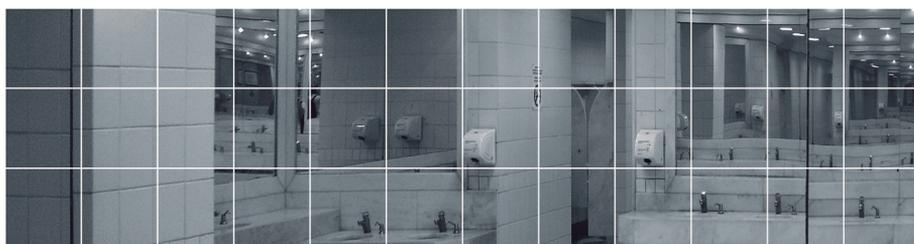



Figura 2 – Sequência estrutural dos azulejos usados na produção da imagem-espelho.
Fonte: elaborado pelo autor.

Tal proposta esbarra em questões advindas da nossa memória e comportamento social, pois, ao estarmos num determinado espaço social, surge um confronto entre o indivíduo e sua condição sociocultural. Ao incorporar as imagens na superfície branca dos azulejos, por meio de fixação que garante um estado de permanência, instaura-se uma condição de instabilidade da imagem, na qual o espelhamento da superfície polida e brilhante do azulejo branco soma-se às características apresentadas pela imagem em platina e sua característica especular. Dessa maneira, a obra adquire características de representação do devir na imagem e da interpretação do reflexo.

A retícula que compõe a imagem fotografada agora se apresenta em reflexo (Figura 3), como se fosse possível fundir tempos e espaços numa imagem estática. Assim sendo, como explica Rivera (2003, p. 187), diferentes estratégias mostram que um importante desafio da arte contemporânea consiste, eu diria, em construir representações capazes de criticar sua própria natureza representacional – colocá-la radicalmente em crise, rompê-la em prol de algo que Foster não ressalta, mas me parece essencial: uma certa presença traumática do sujeito.

Figura 3 – Espaço privado
Fonte: elaborado pelo autor.

Assim, ao representar uma imagem fotográfica, onde a sombra é apresentada como um elemento refletor (Figura 4), proponho a participação do tempo numa imagem fixa, alinhando-se à "imagem-furo", que busca ir além da representação de um instante, alcançando, dessa maneira, a fugacidade da percepção numa poética do acontecimento em imagens.

Figura 4 – Detalhe da obra "Espaço privado"
Fonte: elaborado pelo autor.

Referências

BAQUÉ, D. *La fotografía plástica*:un arte paradójico. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BARTHES, R. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

COTTON, C. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DANTO, C. A. *A transfiguração do lugar-comum*: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DURAN, G. *O imaginário*: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

LÉVI-STRAUS, C. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 1989.

MUNIZ, V. *Reflex*: Vik Muniz de A a Z. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

RIVERA, T. *O avesso do imaginário*: arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SCHAEFFER, J.-M. *A imagem precária*. Campinas. Papirus, 1996.

Imagens do invisível: apreensões e representações do sagrado e do espiritual na arte

Genilson Conceição da Silva

Introdução

Na maioria da arte pré-histórica e antiga, é possível notar a presença de narrativas que evocam experiências com o sagrado, com o transcendente e com o espiritual, bem anteriores às instituições religiosas. Tais características, como sugere Anne Cauquelin (2008), nos remetem ao sentido primitivo do significado da arte, que, por sua vez, não começou certamente como arte pela arte, encontrando-se, no início, a serviço de tendências, dentre elas, um bom número de intenções mágicas.

Registros dessa natureza estão presentes em cavernas, pirâmides, templos, esculturas, dentre outras formas de expressão, nas mais diversas culturas. A experiência mítica e mística se configurou como um alicerce para as primeiras explicações sobre certos fenômenos da natureza que atuavam em nossas relações com o cotidiano: raios, chuvas, nevascas, morte e nascimento.

Longe de ser uma fábula ou algo ficcional, o mito, como diz Eliade (1999), é algo que transcende ao conhecimento racional, existindo como uma verdade maior, além da nossa capacidade de entendimento convencional. A autora reforça ainda que, nos evangelhos e outros testemunhos "primitivos", abundam elementos mitológicos, símbolos, figuras e rituais de origem judaica e mediterrâ-

nea que foram sendo assimilados pelo Cristianismo. O verdadeiro sentido dessas narrativas está para além da história e revela uma verdade primordial. De acordo com Tomasula (2007), fiéis das três religiões monoteístas encaravam a criação de um mito como um relato simbólico que ajudava as pessoas a se orientarem para questões ontológicas e teológicas, assim como para a condição concreta e presente.

Com a sistematização e evolução do conhecimento científico, livros de tradição religiosa, portadores de histórias míticas, foram objetos de constante historização. A partir do século II, por exemplo, a teologia cristã teve que defender a historicidade de Jesus, no intuito de evidenciar a veracidade dos acontecimentos bíblicos. A despeito disso, muitos religiosos, místicos, escritores, artistas, dentre outros, envolvidos com o tema do sagrado, procuraram se identificar com as dimensões mitológicas e subjetivas expressas nas escrituras sagradas, haja vista que, como afirma Eliade (1999), a perspectiva mitológica amplia o horizonte dos acontecimentos. O mito é entendido por certos eruditos ocidentais atuais como uma história verdadeira e, ademais, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo.

Para vivenciar os mitos e, dessa forma, acessar o tempo sagrado, se faz necessário atualizar, na vivência cotidiana, a epifania experimentada pelos personagens presentes nas narrativas primordiais. Antes mesmo da invenção da escrita, isto era feito pela cultura oral, pelos rituais, pelas imagens e por certos objetos mágicos. A religião cristã, através da arte, lançou mão dos ícones que eram um dos elos materiais para a realização da experiência transcendental.

Muitos artistas, em diversos períodos da história da arte, se inspiraram no sagrado como tema capaz de apontar para além de uma narrativa literal e óbvia. Eles traduziram em imagens o sentido poético, singular e polissêmico dessas narrativas, inclusive os mitos bíblicos. Os ícones religiosos eram obras que permitiam alcançar o invisível e/ou torná-lo visível, uma forma de exprimir aquilo que nos ultrapassa, o inexprimível, o transcendental. Como afirma Fischer (2007), essa linguagem representa Deus e seus mistérios. Sua função primordial é nos religar aos mitos, àquilo que nos ultrapassa e nos escapa.

Em relação à experiência com o sagrado, o Ocidente teve tanto a religião quanto a arte profundamente influenciadas pela Bíblia, que, por sua vez, é o livro sagrado que mais influenciou e continua influenciando decisivamente vários aspectos da cultura ocidental. A respeito disso, Couto (2007, p. 14) traz a seguinte afirmação:

> A Bíblia, livro sagrado do Cristianismo, está dividida em 66 livros, sendo 39 do Velho Testamento e 27 do Novo Testamento. Seu conteúdo é motivo de debate há séculos e mesmo nos dias de hoje suscita novas pesquisas... Trata-se de

> uma obra que transcende o campo religioso. Por exemplo, a noção de que o planeta flutua no espaço (vista em Jô 26:7) é datada de pelo menos 3.200 anos antes de Galileu aparecer em cena. [...] Possui uma beleza poética que inspirou no campo das artes: poetas, escritores, cineastas, pintores, escultores, etc.. Além de outras esferas nos campos sociais, políticos entre outros. [...] Não é a toa que é considerado o livro que mais influenciou a humanidade. [...] Calcula-se que, para sua redação, deve ter sido gasto um período de 1600 anos de trabalho. Foi traduzida para 2.403 idiomas, o que a torna também o livro mais traduzido do mundo.

A despeito das ideologias institucionais religiosas vigentes em cada momento histórico, o primeiro livro impresso por Gutemberg inspirou, através de suas narrativas, artistas de diversas partes, principalmente do mundo ocidental. A narrativa bíblica tomou forma através de imagens; dos mais modestos mosaicos do cristianismo primitivo às grandes catedrais e museus, um monumental conjunto de obras transfiguraram palavras em imagens, compondo uma grande parte dessa história. Sobre esse aspecto, o teólogo alemão e abade primaz dos beneditinos, D. Notker Wolf (2002), em entrevista concedida à *Revista Cult*, afirma que:

> O Cristianismo é a única cultura religiosa que permitiu um desenvolvimento no campo da arte, pois leva a sério o fator tempo e a historicidade no desenvolvimento humano. No islã, a arte permaneceu a mesma, em Meca, Granada, Jacarta e em toda a África. Mesmo no budismo não se vê um desenvolvimento: não se pode a priori distinguir um templo moderno de um templo antigo. O Cristianismo conheceu uma longa história da arte – arte romana, carolíngia, românica, gótica, renascentista, barroca etc. O Cristianismo diz sim à temporalidade da história humana, conhece o tempo que se desenvolve. (WOLF, 2002, p. 21)

Em parte significativa dessas obras sacrorreligiosas está presente o binômio matéria-espírito. A arte desenvolveu um vasto conjunto de obras que carregam conceitos e representações que desafiam, até hoje, o nosso olhar, em busca de significados e interpretações possíveis. Mesmo na arte antiga, medieval, renascentista ou barroca de caráter religioso, as imagens narrativas tinham, como um dos principais objetivos, levar o olhar para além das imagens. A mitologia por trás destas foi capturada por um conjunto significativo de esculturas e pinturas que, até hoje, conduzem o olhar do espectador contemporâneo ao invisível para aquilo que as palavras não conseguem capturar.

Cauquelin (2008) afirma que é necessário renunciar à ideia de uma separação entre espírito e matéria, visível e invisível e, paralelamente, à ideia de uma equivalência entre invisibilidade e imaterialidade, assim como entre imaterialidade e espiritualidade. Pode-se notar, como veremos a seguir, o quanto a arte sacrorreligiosa aproximou essas dicotomias e, de certa forma, o quanto artistas modernos e contemporâneos que abordam tais questões tentaram romper tais dicotomias através de obras que não necessariamente representam a religiosidade, mas contemplam, através de suas imagens, a busca pelo transcendente. Utilizando materiais e técnicas das mais diversas, esses artistas continuam sua busca pela apreensão do invisível. Nesse sentido, Walter Benjamin (1992, p.70), em seu livro *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, traz o seguinte:

> As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte 'autentica' tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo.

O artista, segundo Besançon (1997), é o sacerdote e o teólogo, e sua obra é o sacramento dessa mediação. Uma vez que a verdadeira essência do homem está em sua alma imaterial, cabe ao artista a tarefa de dar forma ao que não tem, proporcionar uma equivalência formal ao informal. Ele faz uma instigante analogia:

> A imagem de Deus no homem é como uma placa fotográfica impressionada, mas sem passar pelo processo de revelação, e que a encarnação do verbo vai 'revelar'. Pois como assinala Irineu, o Cristo é o visível do Pai, e o Pai o invisível do Cristo. (BESANÇON, 1997, p. 67)

De certa forma, compreender a natureza de cada imagem que nos separa de Deus e que dele nos aproxima na qualidade de vestígio e signo equivale também a determinar o sentido do mundo visível e da visão do homem. O que nos remete à frase de São Paulo: "Vemos agora através de um espelho como um enigma, mas quando vier o que é perfeito veremos face a face". (CORÍNTIOS 13: 12 apud BESANÇON, 1997)

João Damasceno (730 apud BESANÇON, 1997), autor da primeira síntese teológica do ícone, também traz a relação entre material e imaterial. Segundo ele, a matéria nos conduz ao Deus imaterial, fazendo-nos remontar, se assim se pode dizer, à corrente descendente pela qual Ele conduziu a energia divina. Damasceno considera que precisamos das coisas corpóreas como intermediárias para que

conduzam às coisas inteligíveis. Ele esforça-se em demonstrar que a matéria é capaz de nos levar às realidades inteligíveis. O autor prossegue afirmando: "Não venero a matéria, mas o criador da matéria que se fez matéria para mim e que dignou habitar a matéria e realizar minha salvação pela matéria. Não cessarei de venerar a matéria por meio da qual me adveio a salvação". (DAMASCENO, 730 apud BESANÇON, 1997, p. 287)

A relação entre o material e o imaterial é justamente uma das premissas dos ícones religiosos, objetos que conectam o mundo físico ao mundo espiritual. Frequentemente, o ícone é translúcido, como se os personagens representados fossem penetrados por uma luz misteriosa. Para Burckhardt (2004), na composição de um ícone, essa iluminação não é direcionada. Em compensação, o fundo dourado é chamado "luz", pois corresponde à luz celestial de um mundo transfigurado.

Constantino V vai mais longe ao afirmar que "o ícone circunscreve, sim, o Verbo de Deus, mas foi Deus quem começou, pois circunscreveu-se a si próprio tornando-se homem, e bem mais que isto: um indivíduo". (CONSTANTINO apud BESANÇON, 1997) Os artistas que produziam ícones sacros transformavam o ato de pintar numa espécie de rito.

> A produção de ícones religiosos era considerada uma arte nobre, que necessitava grande preparação técnica e espiritual do artista e dos materiais envolvidos. O pintor precisava se purificar de corpo e alma para conseguir a perfeição, achava-se que o divino operava pela mão do pintor, então era inoportuno assinar a obra. (BURKE, 2004, p. 58)

Dessa forma, o próprio pintor estava imbuído das duas naturezas, divina e humana. O ato de pintar já era poético em si mesmo, pois, para trazer ao mundo imagens que conectavam a matéria ao espírito, o artista executava uma espécie de performance-ritual.

> Parece até evidente que toda a arte seja movida pelo desejo de encontrar o invisível e de mostrá-lo, como se o artista tivesse, de forma inata, o dom (e o dever) de abrir a obra para o mundo da mística, ou ainda mais simplesmente, 'de abrir um mundo'. Desse modo, vemos objetos distintos, de contornos definidos. Aquilo que é distinguido, circunscrito, é também o que chamamos de visível. O que é visível tem uma forma e nós percebemos um objeto na medida em que ele tem uma forma. O informe e o indistinto nos escapam. Poderíamos dizer, então, que o invisível é aquilo que não tem forma, que é indistinto, não separado. A caça ao invisível, à qual tantos artistas parecem se dedicar, seria uma

tentativa de dar uma forma àquilo que não tem forma, ou de fazer sair algo de indistinto do domínio para disponibilizá-lo para o nosso mundo, para pô-lo ao alcance da visão. (CAUQUELIN, 2008, p. 146)

A luz é constantemente evocada nos ícones e nas obras de caráter sacrorreligioso como forma de representar o divino, o invisível, ou mesmo de servir como um elo entre o mundo material e o mundo espiritual. Não por acaso isso acontece, pois, como afirma Susin (2003), a palavra "Deus" é de origem sânscrita,[1] indo-europeia, e significa "luz", sendo esta, de fato, uma poderosa e complexa metáfora do divino. Com efeito, a palavra luz na Bíblia ocorre diversas vezes para descrever a divindade. Em outras religiões, inclusive, no Oriente, é muito frequente também essa identificação da divindade com a luz, a exemplo do Sol, que foi um dos primeiros elementos mitificados pelo homem. Em algumas culturas, o homem se considerava filho do Sol, a exemplo dos incas. Adorar o Sol tornou-se parte da civilização. A maioria dos templos gregos foi orientada para o leste, de modo que a luz do Sol nascente, através das portas de entrada, iluminasse as estátuas internas.

O Midrash,[2] um dos livros sagrados do judaísmo, contém muitas afirmações acerca do Espírito Santo, dentre elas, a que diz que o Espírito Santo, sendo de origem celeste, é composto, como tudo aquilo que vem do céu, de luz e de fogo. Já a cabala luriânica[3] traz o seguinte:

> O primeiro ato de Deus não foi um passo para fora, mas para dentro, foi um exílio de Deus dentro dele mesmo. No vácuo criado, Deus lançou um raio de luz que foi conduzido por vasos. Mas à medida que a criação prosseguia, alguns vasos não resistiram a força da luz e a maior parte da luz voltou para a sua fonte infinita, mas o restante das centelhas ficaram presas ao mundo material, portanto, a tarefa do ser humano é libertar a sua centelha para restituí-la à divindade. (SANTIAGO-RAMOS, 2009, p. 68)

1 A língua sânscrita, ou simplesmente sânscrito, é uma língua da Índia, com uso litúrgico. É uma das línguas mais antigas da família indo-europeia. Sua posição nas culturas do sul e sudeste asiático é comparável ao latim e ao grego na Europa, e foi uma protolíngua, pois influenciou diversas outras línguas modernas.

2 Midrash é uma forma narrativa criada por volta do século I a.C. em Israel, pelo povo judeu. Essa forma narrativa desenvolveu-se através da tradição oral até ter a sua primeira compilação apenas por volta do ano 500 d.C.

3 Sistema Cabalístico desenvolvido por Isaac Luria, conhecido estudioso e místico judeu, fundador de uma das ramificações mais importantes da cabala.

Ou seja, na tradição judaica, da qual o Cristianismo derivou e onde boa parte da Bíblia está alicerçada, principalmente o Velho Testamento, a divindade também era identificada com a luz, reiterando o legado de antigas tradições e culturas.

No Evangelho segundo João, ele afirma: "E esta é a mensagem que dele ouvimos e vos anunciamos: que Deus é Luz, e não há nele treva nenhuma". (JOÃO 1: 5) Nota-se que João não diz que Deus é como a luz, ele afirma que a Luz é a própria divindade. Numa outra passagem, ainda segundo João, o próprio Cristo disse: "Eu sou a luz do mundo; quem me segue de modo algum andará em trevas, mas terá a luz da vida". (JOÃO 8: 12)

Por sua vez, a luz é a alma do ícone. Segundo alguns filósofos gregos, o olho e o objeto emitiam igualmente luz, e a visão se produzia quando era formado um meio luminoso homogêneo entre o olho e o objeto. Mas com Platão e, sobretudo, com Plotino, a luz comunica beleza e bondade às coisas, razão pela qual a oposição luz-treva substitui a oposição clássica entre ordem e desordem. Como afirma Besançon (1997, p. 315), "[...] a luz arranca a matéria da sua natureza tenebrosa. Mas a luz material, natural e criada converte-se, ela própria, em trevas, se comparada com a luz inteligível e incriada que se irradia do Deus incognoscível". Essa reviravolta, que transforma em trevas supraluminosas a luz material criada, é explicitada nos ícones da transfiguração.

Os Ícones da Transfiguração retratam a passagem bíblica presente em Mateus (17: 1-13), que descreve o momento em que Jesus sobe a um alto monte com três discípulos, João, Pedro e Tiago, e lá eles assistem à sua transfiguração. Segundo o relato, seu rosto resplandeceu como o Sol e suas vestes se tornaram brancas como a luz. Ao centro, domina a figura do Cristo em vestes brancas; raios de luz se desprendem da sua pessoa e se espalham em todas as direções rumo à extremidade de um círculo, símbolo da verdade. Ele está no alto de um monte e, ao seu lado, sobre dois picos rochosos, veem-se as figuras de Moisés e Elias, profetas do Antigo Testamento, ligeiramente inclinados para o Cristo, com o qual conversam. Embaixo, a cena apresenta figuras do Novo Testamento: os três discípulos escolhidos para subir ao monte estão em atitude de grande espanto. À direita (de quem olha), Pedro, de joelhos, com uma das mãos se apoia no chão e, com a outra, aponta para o divino fulgor; Tiago e João estão caídos no chão e cobrem os olhos ofuscados pela luminosa teofania.[4] A fraqueza humana perante o evento excepcional, por contraste, ressalta a paz transcendente e a divina segurança de Jesus, centro de tudo.

A luz não serve para modelar o contorno e os relevos, ela não está encarregada de sugerir a ilusão. Ela irradia da própria imagem para o espectador. Os corpos

4 É um conceito, de cunho teológico, que significa a manifestação de Deus em algum lugar, coisa ou pessoa.

do ícone, segundo Burckhardt (2004), não se banham numa iluminação cuja fonte seja-lhes exterior. Eles trazem uma luz própria.

Recorrendo à narrativa da transfiguração, Artur Danto (2005), em seu livro *A transfiguração do lugar comum*, observa a possibilidade da arte contemporânea em transformar objetos e experiências ordinárias em extraordinárias, elevando-os ao *status* de arte. Na arte contemporânea, o tema do espiritual levou grande parte dos artistas voltados para esta finalidade a transfigurar a luz icônica em obras polissêmicas, na busca irreligiosa do sagrado. Dessa forma, objetos, materiais e procedimentos dos mais diversos, em diferentes linguagens, são utilizados na tentativa de captura do invisível. De certa forma, esses artistas continuam sua busca pelo espiritual, na tentativa de uma afirmação visível do invisível.

Narrativas poéticas do sagrado na arte contemporânea

Se, no passado, os artistas ilustravam as narrativas bíblicas, hoje eles traduzem essa narrativa a partir de uma leitura mais pessoal. Em alguns casos, os temas sacros aparecem revisitados por um olhar mais conotativo e, muitas vezes, abstrato. A seguir, alguns trabalhos que dialogam direta ou indiretamente com a narrativa bíblica.

O pintor Barnett Newman elaborou uma série de pinturas denominadas *Zip*, também conhecida como *Tiras de Luz*, que evocam metáforas presentes na tradição literária do Gênesis, através da luz como símbolo da criação – onde Deus e o homem aparecem constituindo um único emissor de luz. O criador e a criatura formando uma só unidade sublime, como afirma Amaral (2007). "É com esse sentimento de sublime, daquilo que é irrepresentável no caso, a relação com o absoluto que Newman apresenta suas pinturas de características abstratas". (AMARAL, 2007, p. 206) Segundo ele, esse é o único modo de focalizar os mistérios da criação. Sendo assim, a série de pinturas *Tiras de Luz*, de Newman, evocam, tanto conceitualmente quanto em nível de procedimento adotado em sua pintura, o componente imaterial da luz.

Já a artista gaúcha Karin Lambrecht utiliza o sangue de carneiros abatidos para narrar poeticamente a genealogia de Cristo, recorrente na Bíblia. A proposta de trabalho de Lambrecht partiu de uma viagem de cinco dias por Israel, onde visitou dois abatedouros de carne ovina. O resultado dessa imersão é a obra *Pai*, que remonta às origens da genealogia de Jesus Cristo. Em uma estrutura de 10 metros de comprimento, 77 lâminas de acrílico emolduram 77 pequenas cruzes, banhadas na lavagem do sangue de carneiros, abatidos em solo israelense, acompanhadas de caligrafias que replicam as 77 gerações da genealogia de Jesus Cristo, segundo o Evangelho de São Lucas.

> Os trabalhos de Karin Lambrecht parecem não apenas relacionar-se com a arte, mas dispor dela para relacionar-se diretamente com a vida; para acionar ligações do indivíduo consigo mesmo – com o seu corpo, sua história, sua memória, com uma zona obscura de seu pensamento - e com o outro – nos embates entre o humano e a força bruta da natureza, nas trocas de suas energias, como também pelo advento transcendente. (AMARAL, 2007, p. 216)

Temas como destruição, recriação, agitação violenta e renovação espiritual são recorrentes na obra do alemão Anselm Kiefer. Sua obra *Palmsonntag* é uma instalação composta por pinturas realizadas pelo artista, ao longo de 18 anos, penduradas como uma única entidade em uma parede, com uma palmeira de 13 metros sobre o chão da galeria. A obra evoca o início da jornada de Cristo em Jerusalém, antes de sua prisão, paixão, morte e ressurreição.

Como é comum na prática de Kiefer, materiais orgânicos formam paisagens poéticas, resultando em trabalhos que não apontam para uma única interpretação. Eles sugerem uma multiplicidade de sentidos: "Domingo de Ramos tem um lugar central na teologia cristã, mas raramente tem sido objecto de pinturas mais importantes", diz Kiefer. (apud SANTIAGO-RAMOS, 2009, p. 274) Em seus trabalhos, ele adiciona uma dimensão que inclui mitologia, história e alquimia da mitologia greco-romana, do antigo gnosticismo e do misticismo cabalístico.

Numa tradução poética, unindo arte, ciência e tecnologia, Eduardo Kac cria sua obra *Gênesis*. No procedimento desse trabalho, ele traduziu para o código Morse[5] o seguinte trecho bíblico, pertencente ao livro de *Gênesis*: "Que o homem tenha domínio sobre os peixes do mar e sobre as aves do céu e sobre cada ser vivo que se mova sobre a terra". (GÊNESIS, 1: 26) Após traduzir a sentença para pontos e traços do código Morse, o artista adotou a seguinte convenção criada por ele: os pontos foram substituídos pela base genética[6] citosina (C), os traços por timina (T), os espaços entre palavras por adenina (A), e os espaços entre letras por guanina (G). Segundo Tomasula (2007), essa cadeia única de AGCTs constitui um gene que não existe na natureza, seria, portanto, um "gene da arte".

Após codificado o trecho para as bases protéicas e sintetizado em laboratório, Kac transfere o DNA sintetizado para proteínas fluorescente e, depois, as insere em bactérias de Escherichia Coli.[7] Através de um microscópio, o espectador pode

5 Sistema de representação de letras, números e sinais de pontuação, através de um sinal codificado, enviado intermitentemente. Foi desenvolvido por Samuel Morse em 1835.

6 Adenina, Citosina, Guanina e Timina são bases nitrogenadas encontradas no DNA.

7 A *Escherichia coli* é uma bactéria que, juntamente com o *Staphylococcus aureus*, é a mais comum e uma das mais antigas bactérias simbiontes do homem.

observar uma placa de petri[8] onde se encontram as bactérias, ao mesmo tempo em que a imagem é projetada na parede do espaço onde se encontra a obra.

O olhar de Deus, proporcionado por Kac, vem de uma microcâmera. As galáxias são, na verdade, bactérias carregando a proteína sintetizada pelo artista, que revela-se um verdadeiro microcosmo. Também fazendo parte da obra, encontra-se, nas paredes do espaço expositivo, o trecho da narrativa bíblica escolhido pelo artista e a codificação em bases protéicas do DNA, proveniente do referido código Morse,traduzido por ele.

A antiga iconografia cristã e a reconstituição, adaptada ao presente, é o mote de uma série de vídeos e videoinstalações de Bill Viola, cujas obras, de acordo com Rush (2006), têm um forte apelo ao lirismo na arte. Desde o início dos anos 1970, ele cria uma grande variedade de instalações e vídeos. Ele próprio descreve seus trabalhos como "poemas visuais", nos quais aborda questões de identidade e significância espiritual no mundo moderno. Suas explorações de luz e forma estão geralmente aliadas aos seus interesses por assuntos de ordem espiritual. Em *Stations* (*Estações*), uma videoinstalação, imagens são projetadas em lajes verticais de granito que, por sua vez, refletem-se em lajes espelhadas colocadas no piso, perpendiculares às de granito. Corpos parecem cair no ar ou tombar na água nessa interpretação da Via Sacra.

Embora Viola use, nas suas instalações, equipamentos de vídeo e computador de alta tecnologia, os temas por ele explorados fazem parte de narrativas míticas e espirituais.

> A beleza simples, o impacto visceral, a eterna espiritualidade atemporal do seu trabalho nos sensibiliza profundamente. Seu trabalho está embalado num conjunto de valores espirituais, os quais têm influência do zen-budismo, do misticismo cristão, da ótica física, dos mecanismos de percepção e da poesia islâmica dos mestres Sufi. Sua arte alcança as origens do conhecimento que reside no âmbito da experiência cotidiana. (ROSS apud WANNER, 2010, p. 253)

Os procedimentos contemporâneos utilizados por Viola chamam atenção pelas estratégias usadas para fazer referência à narrativa bíblica, indo além da pura representação. Para chegar aos resultados obtidos, foram envolvidas etapas de ressignificação da narrativa, estabelecendo uma correlação entre a obra e o tema que resguardam polissemias, metáforas, analogias e abstrações.

8 Placa de Petri: espécie de lâmina ou recipienteraso convenientemente preparado com um meio de cultura para aí se cultivarem microorganismos.

Nas obras do norte americano James Turrel, o espectador é encerrado em ambientes a fim de controlar a sua percepção da luz. Os trabalhos de Turrell são destinados a serem vistos lenta e silenciosamente ao longo do tempo.

Pertencente, desde criança, à denominação religiosa dos Quakers,[9] seus trabalhos possuem um forte apelo espiritual. Lembrando sua formação religiosa, Turrell (apud NOEVER, 2001, p. 78, tradução nossa) conta que o seu interesse inicial em luz inspirou-se em sua primeira experiência religiosa na Casa de Reunião Quaker. "Minha avó havia me levado ao culto e, ao final, me perguntou o que eu havia feito ali", diz ele, "esperando a minha resposta que não veio, ela mesma me disse: – você entrou para saudar a luz".

A Casa de Reunião Quaker, projetada por James Turrell, tem sido também palco de inúmeras sessões de meditação. Como obra artística, recebe anualmente milhares de visitas. A experiência no interior do espaço varia em diferentes épocas do ano e horários diferentes do dia. Essa obra constitui-se de uma sala fechada com capacidade para aproximadamente 15 pessoas. No interior do pequeno templo, as pessoas sentam em bancos de madeira para ver o céu através de uma abertura no teto, permitindo que aqueles que entram no espaço tenham uma experiência intimista com a luz, cuja noção assume uma conotação decididamente religiosa.

O trabalho de Turrell envolve a exploração do espaço e da luz, afetando, segundo Barros (2002), o olho, o corpo e a mente com a força de um despertar espiritual.

> As pessoas falam de espiritual na arte, e eu acho que este foi o território de artistas o tempo todo. Em grandes catedrais feitas por arquitetos e através dos artesãos da luz, eles criaram um sentimento de temor que, muitas vezes, é maior do que as pessoas sentem quando leem, ou qualquer tipo de retórica do sacerdócio. Isso é algo muito poderoso em termos visuais. Os artistas sempre estiveram envolvidos nesta relação com o sagrado, o que não é algo novo. Eu acho que às vezes é mais fácil para as pessoas uma abordagem que parte do espiritual através do visual do que com a religião organizada, e talvez isso seja verdade hoje. Arte e religião têm sido ligadas desde o início da história da arte. A Capela Sistina foi comissionada para criar um espaço público onde as pessoas possam vir e meditar sobre a religião usando a arte como um catalisador para fazê-lo. (TURREL apud NOEVER, 2001, p. 137)

9 Quaker é o nome dado a vários grupos religiosos com origem comum num movimento protestante britânico do século XVII.

James Turrell passou décadas experimentando com a luz. Não apenas explora a luz como uma ideia intelectual, mas realmente a utiliza como seu material principal de trabalho. Fascinado por espaços celestes e ilusões de percepção, tem dedicado sua vida a capturar as propriedades da luz e os seus poderes para evocar a transcendência e o sublime. No deserto do Arizona, em uma cratera de um vulcão extinto, está o trabalho mais importante de Turrell, o Roden Crater. Em Noever (2001, p. 170), Turrel afirma: "Eu tinha esse pensamento de trazer o cosmos mais perto". Ele construiu uma espécie de observatório, no qual as pessoas, ao adentrarem, têm uma experiência de imersão através da luz celeste. Esse observatório inclui uma série de túneis e câmaras de abertura para o céu, incentivando os visitantes a se conectarem com o cosmo. É como se o observador, ao olhar para o céu, pudesse trazê-lo para a terra. Turrel construiu um templo para a luz. Sem dúvida, como afirmam vários teóricos, uma das mais importantes obras da arte contemporânea.

As obras de James Turrel parecem possuir uma força arquetípica, traduzida em forma de poética luminosa. O sentimento do sublime e do transcendente, provocado por seus trabalhos, juntamente com a força evocada pelos materiais constitutivos da luz, reflete, de certa forma, a experiência vivenciada pelos ícones.

Considerações finais

Nos trabalhos realizados por esses artistas, é como se houvesse a tentativa de densificar a energia mítica arquetípica e volatilizar a matéria densa. Como nos diz Ana Amélia Bulhões (2003):

> A arte abre-se à falta imanente ao ser humano, em sua impossibilidade de responder a questões como: De onde vim e para onde vou? O que faço aqui? Através delas, os indivíduos tentam construir socialmente, em seu imaginário, formas de ocupação desse vazio primordial, trabalhando sempre em um espaço dinâmico de fechamento e abertura. (BULHÕES, 2003, p. 59)

Ao contrário do que se pensa, muitos artistas modernos e contemporâneos têm revisitado temas sacros e utilizado desse mote como conceito, inserido através dos mais diversos tipos de materiais e técnicas. Especificamente, a narrativa bíblica tem sido utilizada por diversos artistas que se interessam por sua abordagem histórico-poética ao longo da história. Longe de estar ultrapassada ou esgotada, a sua narrativa ainda continua alimentando o imaginário de diversos artistas que reafirmam um dos maiores alicerces da mitologia ocidental na acepção do mito sacro como algo que transcende ao conhecimento racional, como uma

verdade maior, além da nossa capacidade de entendimento convencional, cujo elo entre o material e o espiritual é a experiência estética singular do indivíduo.

Referências

BIBLIA. Português. *Biblia de estudo Pentecostal*. Tradução de João Ferreira Almeida. Flórida: Life Publishers, 1995.

AMARAL, L. Do espiritual na arte abstrata e na arte do informe em particular. In: AMARAL, L.; GEIGER, A. (Org.). *In vitro, in vivo, in silício*: ensaios sobre a relação entre arte, ciência, tecnologia e o sagrado. São Paulo: Attar, 2007. p. 191-233.

BARROS, A. Arte: um tecido de luz. In: BARROS, A.; SANTAELLA, L. (Org.). *Mídias e artes*: os desafios da arte no início do século XXI. São Paulo: Unimarco, 2002. p. 33-58.

BENJAMIN, W. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D´Água, 1992.

BESANÇON, A. *A imagem proibida*: uma história intelectual de iconoclastia. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BULHÕES, M. A. O imaginário da arte: mitos e ritos na contemporaneidade. *Cultura Visual*. Salvador, v. 1, n. 5, p. 57-63, 2003.

BURKE, P. *Uma história social da mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BURCKHARDT, T. *A arte sagrada no Oriente e no Ocidente*. São Paulo: Attar, 2004.

CAUQUELIN, A. *Freqüentar os incorporais*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

COUTO, S. P. *A incrível história da Bíblia*. São Paulo: Universo dos Livros, 2007.

DANTO, A. C. *A transfiguração do lugar comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ELIADE, M. *O mito do eterno retorno*. São Paulo: Edições 70, 1999.

FISCHER, H. Miranálise da arte. In: AMARAL, L.; GEIGER, A. (Org.). *In vitro, in vivo, in silício*: ensaios sobre a relação entre arte, ciência, tecnologia e o sagrado. São Paulo: Attar, 2007. p. 337-357.

NOEVER, P. *James Turrell*: the other horizon. New Work: Hatje Cantz, 2001.

SANTIAGO-RAMOS, L. *Pequena história do mal*: Anselm Kiefer e Walter Benjamin. 2009, 363 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SUSIN, L. C. *Deus*: Pai, Filho e Espírito Santo. São Paulo: Paulinas, 2003.

TOMASULA, S. (Gene)sis. In: AMARAL, L.; GEIGER, A. (Org.). *In vitro, in vivo, in silício*: ensaios sobre a relação entre arte, ciência, tecnologia e o sagrado. São Paulo: Attar, 2007. p. 309-320.

WANNER, M. C. de A. *Paisagens sígnicas:* uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas. Salvador: EDUFBA, 2010.

WOLF, N. Fé cristã e autonomia da razão (entrevista). *Cult:* Revista Brasileira de Cultura, São Paulo, v. 6, n. 64, p. 20-21, dez. 2002.

De quando a publicidade se encontra com as artes visuais: a imagem publicitária e a construção da interpretação

Renata Voss Chagas

A fotografia, desde o seu surgimento, tem se prestado a diversos usos e aplicações. Seja a fotografia como possibilidade de registro de lugares distantes, para que o espectador ausente tivesse acesso à imagem daquele lugar, seja pela possibilidade de registro da aparência das pessoas, através de retratos que podiam denunciar e identificar presidiários (FABRIS, 1998), ou mesmo tendo as aplicações no jornalismo, na arte ou na publicidade, havendo, em cada aplicação, as suas características de linguagem e as suas particularidades, no que diz respeito ao modo de construção da imagem.

Enquanto na arte temos um território mais livre para criação, em que o que norteia a produção é a poética do artista, no jornalismo tem-se uma ampla tradição que vai relacionar essa construção como representação de uma realidade. Já na publicidade, há maior liberdade para a construção da cena a ser fotografada, devendo, neste tipo de aplicação, existir muito mais um apelo de compra ou mesmo uma imagem-conceito que será vinculada à imagem que temos de uma determinada marca.

Devemos considerar a fotografia não como uma imagem inocente, tendo em vista que toda fotografia será um recorte de um tema selecionado pelo fotógrafo, registrado mediante uma tecnologia, que seria representada pelos equipamentos

utilizados para captura da imagem. Ao fazê-lo, o fotógrafo age como um filtro cultural: inscreve naquela imagem as suas crenças, sua ideologia, através de sua bagagem cultural e sua sensibilidade. Toda fotografia será um recorte de tempo – que seria a data, o momento, a época do registro – e de espaço, sendo este, geográfico, o local da captura da fotografia. (KOSSOY, 2001) Conforme Kossoy (2001, p. 50), "Toda fotografia é um testemunho segundo um filtro cultural, ao mesmo tempo que é uma criação a partir de um visível fotográfico". Ou seja, distante dos discursos que prezam pela gênese da fotografia como baseada no dispositivo e que, por isso, essa imagem seria tida como neutra, as teorizações sobre esse tipo de imagem já muito avançaram ao considerar o fotógrafo como autor e agente, e os meios de circulação e distribuição, também, como determinantes nos sentidos que uma imagem pode adquirir.

Pretendemos, aqui, abordar a questão da utilização da fotografia pela publicidade e de que modo, muitas vezes, ela vai se relacionar com as artes visuais: seja ao incorporar gêneros já estabelecidos pelas artes ou mesmo ao realizar composições construídas que remetem às imagens do decorrer da história da arte, sendo necessário um vasto conhecimento desta iconografia tanto para a construção da imagem como para a sua interpretação. Para tanto, realizaremos um breve histórico do uso da imagem na publicidade do Brasil e apresentaremos as particularidades da constituição da imagem publicitária, que, muitas vezes, vai se basear em seus próprios iconogramas para se constituir. Nos valeremos das contribuições de autores como Jacques Durand, Georges Péninou e Umberto Eco, que dedicaram seu olhar a esse tipo de imagem, gerando constatações que podemos perceber, até os dias de hoje, nas produções deste tipo de imagem.

Dinâmica de trabalho da publicidade no Brasil

A publicidade impressa no Brasil, que tem seu início em 1808, com o surgimento dos primeiros jornais, é inicialmente composta apenas por textos meramente descritivos, com linguagem bastante direta. Posteriormente, diante do desenvolvimento das tecnologias de impressão é que as imagens vão sendo incorporadas: primeiramente, as ilustrações a traço e, em seguida, as fotografias, diante da possibilidade impressão por meio-tom. (RAMOS, 1985)

No Brasil, são os poetas e artistas que vão trabalhar na construção das composições publicitárias no início do século XX. Apenas a partir da década de 1950 é que temos no Brasil o surgimento do primeiro curso de formação em publicidade. Antes disso, a publicidade era estruturada por pintores, ilustradores e poetas, sendo o poeta responsável pela parte textual e pelo desenvolvimento do conceito, e os pintores e ilustradores pelas imagens que iriam acompanhar aquele texto. Neste modo de trabalho, aquele que iria elaborar a imagem o fazia tendo

como base o pedido daquele que estruturou o texto, não havendo liberdade de criação e nem a possibilidade de sugestões de outras imagens que poderiam figurar no anúncio.

Essa dinâmica prevaleceu até a década de 1960, quando foi implantado o sistema de duplas de criação, em que redator e o diretor de arte – que é responsável pela aparência visual da composição – trabalham juntos, podendo, inclusive, dar sugestões no trabalho um do outro. Esse sistema de trabalho prevalece até os dias de hoje.

A direção de arte envolve o processo de organização e direção dos elementos visuais de qualquer meio de comunicação, compreendendo o desenho da aparência de um anúncio. Os elementos visuais que constituem o anúncio têm que funcionar juntos, de forma que maximizem o impacto da mensagem publicitária. (MAHON, 2010) Devemos lembrar que, neste tipo de mensagem, a fotografia irá se relacionar com outros elementos visuais, como grafismos, desenhos, ilustrações, pinturas, tipografia, entre outras.

Deste modo, desde a sua raiz, no início do século XX, com a implantação das primeiras agências de publicidade no Brasil, até os dias atuais, percebemos que a utilização de imagens, seja ela ilustração ou fotografia, tem o caráter de encomenda: imagens que devem se adequar a um discurso e devem se enquadrar também em uma determinada aplicação, de acordo com a mensagem planejada.

O caráter de encomenda é extremamente pautado pela dinâmica de trabalho: a dupla de criação que elabora um conceito e o diretor de arte que irá planejar que imagens precisará num dado projeto e que atmosferas elas devem ter. A etapa final envolve a contratação dos profissionais terceirizados para execução das imagens planejadas, sejam eles fotógrafos, ilustradores, pintores, entre outros.

Devemos pontuar aqui que não consideramos o processo de criação publicitária como um processo artístico. Acreditamos que pode haver algum grau de artisticidade em determinados projetos, mas, sobretudo, que é a partir de um repertório de conhecimento iconográfico da história da arte e da própria história da propaganda que a figura do diretor de arte irá ampliar as suas possibilidades criativas. Ou seja, que é possível haver influências claras de movimentos artísticos ou da poética de determinado artista na construção da imagem publicitária.

A fotografia publicitária e os gêneros incorporados

Acreditamos que a execução de uma fotografia para utilização pela publicidade envolve uma técnica, mas também um objetivo. Trata-se de uma imagem que é completamente planejada e construída e que vai contribuir para a construção da imagem de marca do cliente anunciante. No entanto, até que a linguagem publicitária se desenvolvesse e chegasse à atual configuração como nós a conhe-

cemos e identificamos como sendo uma imagem publicitária, percorreu-se um longo caminho.

É importante pontuar que, do mesmo modo que não havia ainda a figura do publicitário e as peças publicitárias eram elaboradas por artistas, a figura do fotógrafo publicitário também não existia. Desse modo, o uso da fotografia teve como base o tipo de produção já existente com essa linguagem. O primeiro gênero a ser incorporado pela publicidade é o retrato. A fotografia, devido ao seu custo relativamente baixo, tratou de popularizar o retrato, tornando-o acessível a famílias que nunca haviam procurado um pintor para tal feito.

Conforme Éguizabal (2001), o retrato é o primeiro gênero incorporado pela publicidade, através da sua utilização em anúncios testemunhais, em que o retratado endossa a utilização de determinado produto e até mesmo dá o seu depoimento do uso e resultados obtidos. Como no caso de anúncio veiculado, na década de 1950, na revista *O cruzeiro*, do Sabonete Lever, em que um retrato da atriz Ruth Roman é vinculado ao uso do produto. A atriz aparece de maneira imponente segurando o produto em uma das mãos e ocupando a maior parte da composição. Ela utiliza vestes de modo que a sua pele apareça na imagem, evocando a sensação de maciez e de aparência saudável. O elemento textual, que vem entre aspas, traz uma frase testemunho da atriz em relação ao uso do produto em questão. Nestes casos, a utilização do retrato se dá pela identificação dos traços particulares da figura humana em questão. A vinculação de sua imagem ao produto ocorre pela sua particularidade e pela identificação da atividade que desenvolve: é atriz. Tal imagem irá enfatizar a ideia central da mensagem: a de que o produto é "usado por 9 entre 10 estrelas de Hollywood".

Do ponto de vista da interpretação, é essencial pensar no contexto histórico em que o anúncio foi veiculado: àquela época, tal atriz estava em evidência, sendo facilmente identificada pelo grande público como sendo uma "estrela de Hollywood". Tal utilização do retrato como traço individualizante depende dessa identificação e associação por parte do leitor da imagem.

Outro modo de utilização bastante comum do retrato pela publicidade não seria pela identificação da individualidade do retratado, mas sim pela construção de uma representação da figura humana como um tipo genérico: um homem ou uma mulher que vão representar um ideal de consumo representarão, também, atributos privilegiados pela sociedade em cada momento. (ÉGUIZABAL, 2001)

Um exemplo seria uma fotografia realizada pelo fotógrafo brasileiro Chico Albuquerque, em que há a representação de uma família do momento de uma refeição.[1] Num ambiente de uma casa, há uma mesa posta em que duas crianças e um homem parecem esperar o momento da refeição. Uma mulher de pé faz

1 Disponível em: <http://tinyurl.com/lyzu7l8>. Acesso em: ago. 2014.

um gesto com uma das mãos enquanto segura um prato com a outra mão. Nesta composição, podemos inferir que se trata de uma relação familiar, mas que as pessoas aqui não são retratadas por suas particularidades. As figuras humanas, aqui, representam “o pai”, “a mãe”, “os filhos”, “o marido”, “a esposa”. São retratados muito mais os papéis sociais e a estrutura familiar comum a muitos dos que iriam ser interpelados por esta imagem enquanto apelo de comunicação. Neste tipo de retrato, se preza pela identificação ou aspiração a determinado grupo ou estrutura social. A publicidade se baseia numa dada realidade social, mas apresenta imagens que também irão servir de espelho para o público, fazendo-o desejar alcançar aquele ideal de representação.

Conforme Éguizabal (2001), o retrato na publicidade não pretende a sobrevivência do retratado, mas sim a sobrevivência da marca anunciante. Ele se apresenta, então, não como um retrato, mas sim como um simulacro de retrato. Assim, a direção do olhar, a vestimenta, a hierarquia entre personagens, tudo é extremamente planejado, visto que é um tipo de imagem que visa além da construção de uma representação, a rentabilidade.

Outro gênero que a publicidade incorpora é o da natureza morta, seja sob influência do cromatismo e iluminação da pintura tradicional ou mesmo através da manipulação da imagem, no sentido de se obter efeitos como a manipulação da escala ou a sensação de movimento. Enquanto a pintura de natureza morta é envolta de simbolizações, a fotografia publicitária deste gênero tem simbolização muito baixa e nível de compreensão muito alto. (ÉGUIZABAL, 2001)

Como a publicidade e seu discurso tratam sobre os objetos de consumo, eles usualmente aparecem nas fotografias de maneira isolada, como se fosse único e melhor. É uma categoria que trata dos objetos, ainda que em pequenas composições, como alimentos, utensílios de cozinha, entre outros. Podemos exemplificar tal categoria com outra fotografia de Chico Albuquerque: um carro,[2] que ocupa a maior parte da composição, é colocado junto a um fundo que, por meio de grafismos, exalta o produto. É um tipo de imagem que é enfática, afirmativa.

Outra estratégia nesse tipo de fotografia é a associação do produto a uma dada atmosfera, em que o produto em questão é representado junto a algum contexto ou ação, como em uma fotografia de autoria de Albuquerque em que o cigarro é associado à prática de esportes.[3] Tal composição se dá somente devido ao período histórico em que foi criada: até então não havia regulamentação no que diz respeito à propaganda de cigarros. Sendo assim, esse produto aparece como associado à imagem daquilo que é saudável, *sexy*, glamoroso, divertido, entre outros.

---

2 Disponível em: <http://tinyurl.com/mkrh8gs>. Acesso em: ago. 2014.

3 Disponível em: <http://tinyurl.com/k9ogbsu>. Acesso em: ago. 2014.

Pontuamos aqui que utilizamos como exemplificações, imagens de Chico Albuquerque, pois este foi um dos primeiros fotógrafos brasileiros a produzir fotografias para publicidade. Como já relatamos, não havia profissionais especializados para a produção deste tipo de imagem no país. Ele foi um dos pioneiros a aceitar a forma de trabalho que a área pedia e também a inserir os produtos numa determinada cena a ser fotografada, fazendo com que a publicidade saísse das fotografias genéricas que se somavam à ilustração do produto.

Acreditamos ainda que a incorporação dos gêneros aqui abordados será de extrema relevância para o campo da imagem publicitária, pois fornece uma estrutura formal já bastante experimentada e estudada por diversos artistas. Tal procedimento permite que a publicidade vá, aos poucos, construindo os seus próprios códigos ao longo da história. No entanto, acreditamos que ela o faz, muitas vezes, se baseando em outras imagens, como as referências da história da arte.

A construção da imagem publicitária, seus iconogramas e o remetimento à história da arte

Sabemos que a palavra "imagem" pode ter várias concepções e sentidos abrangentes. Joly (1996, p. 13), ao refletir sobre a palavra imagem, nos apresenta a seguinte concepção: "compreendemos que indica algo que, embora nem sempre remeta ao visível, toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece". Sendo assim, podemos fazer uma imagem mental sobre algo ou alguém. Podemos produzir imagens sob suportes diversos, mas o que nos interessa aqui é pensar que a produção de imagens dependerá de um sujeito que vai produzi-la ou reconhecê-la. Este processo é essencial ao refletirmos sobre a imagem publicitária. Por se tratar de uma imagem aplicada, que tem um objetivo (de venda, de transmissão de atributos de uma marca, um conceito), o processo de reconhecimento por parte do leitor é fundamental. De que forma construir uma imagem que deve trazer uma mensagem clara de modo que o outro a compreenda? Talvez por esse motivo a publicidade usualmente trabalhe com os exageros e com seus artifícios.

Alguns autores ligados à análise da imagem já dedicaram o seu olhar a este tipo de imagem. Jacques Durand (1974, p. 20) realizou um inventário de anúncios publicitários, nos quais identificou as figuras clássicas de retórica: "Ficou claro que a maior parte das ideias criativas que estão na base dos melhores anúncios pode ser interpretada como a transposição (consciente ou não) das figuras clássicas".

Para Durand (1974, p. 20), dois níveis de linguagem são colocados em jogo por meio da retórica: o sentido próprio e o sentido figurado. "O que é dito de maneira 'figurada'poderia ser dito de maneira direta, mais simples, mais neutra".

Um exemplo que podemos buscar na história da publicidade seriam as fotografias de pessoas doentes para a venda do remédio que curava o que os acometia. Este tipo de apelo muda quando, no anúncio de remédio, é vinculada a imagem de uma pessoa saudável. A lógica do "se você tem essa doença, use este remédio" é substituída por "se você quer ser saudável e tem determinada doença, use este remédio".

É a partir da retórica da imagem que possibilitam-se construções visuais como a metáfora, a elipse, entre outras: "A imagem retorizada, em sua leitura imediata, se liga ao fantástico, ao sonho, às alucinações: a metáfora se torna metamorfose, a repetição desdobramento, a hipérbole gigantismo, a elipse levitação, etc." (DURAND, 1974, p. 22) Por meio destes procedimentos, pode-se construir imagens mais sofisticadas, do ponto de vista do seu discurso e, como consequência, pode-se estabelecer uma comunicação mais efetiva com o leitor daquela imagem.

Dentre as operações retóricas elencadas por Durand (1974), estão: a adjunção, que se dá pela junção de um ou mais elementos à proposição; a supressão, que ocorre pela retirada de um ou mais elementos da proposição; a substituição, efetuada pela supressão seguida de adjunção: há a retirada de um elemento e sua substituição por outro; e a troca, que se dá por meio de duas substituições: há a permuta de dois elementos da proposição.

Dentre as figuras de adjunção, podemos exemplificar a abordagem pela similaridade, seja ela da forma do produto em relação a alguma outra coisa ou do conteúdo do produto. A adjunção pode acontecer, também, pela repetição de uma mesma imagem ou pela acumulação, quando se juntam elementos diferentes, remetendo à desordem. Pelo fato da publicidade tender ao exagero, ao aumento, a figura de adjunção é bastante recorrente.

No que diz respeito às figuras de supressão, é necessário que, por meio da imagem, se leve o leitor a perceber o que está ausente. A elipse seria um modo de construção por meio da supressão. No entanto, a incompletude na imagem deve ter bastante clareza, tendo em vista que o leitor não dedicará muito tempo para desvendar este tipo de imagem.

Já nas figuras de substituição pode haver a substituição idêntica, que é quando se substitui um elemento por outro idêntico; a substituição de um elemento similar, quando procura-se por elementos que formalmente se pareçam ou também pela comparação de conteúdo, como, por exemplo, se para vender um suco de frutas e comunicar que ele é 100% extraído de frutas naturais, utilizo um copo cheio de frutas e não de suco. Pode haver, ainda, a substituição de um elemento diferente, substituindo a causa pelo efeito, como, por exemplo, a imagem de um refrigerador substituída por um bloco de gelo. (DURAND, 1974) Por meio das figuras de troca, é possível atuar por inversão ou mesmo pela troca de "papéis", como na relação pai e filho ou marido e mulher.

Acreditamos que pode haver, numa mesma imagem, a utilização de mais de uma das figuras acima apresentadas. Como no caso de um anúncio da Kibon,[4] em que há a adjunção, por meio da repetição do formato do picolé nas duas páginas, e também há a supressão, na imagem do lado esquerdo, em que aparece um morango com uma parte ausente, que facilmente identificamos como sendo a forma de um picolé. Há ainda a figura de substituição, por apresentar o picolé como um substituto da fruta original, subentendendo que o produto é igualmente natural, saudável, saboroso, dentre outros benefícios que associamos à fruta natural.

Já Umberto Eco (1997), ao refletir sobre a imagem publicitária em sua relação com a iconografia, argumenta que esta se dividirá em duas estruturas: a primeira delas seria a iconografia clássica, para a qual o publicitário, muitas vezes, irá se remeter ao criar suas imagens; enquanto a segunda seria aquilo que ele denomina de "iconogramas", que são construídos no decorrer da história da publicidade e envolvem os tipos de enquadramento, de poses dos modelos fotografados, de suas hierarquias na composição, de iluminação, de ângulos para determinados produtos.

Eco diverge do pensamento de Durand, no sentido em que pensa que, justamente pela percepção estrutural deste tipo de imagem, não é mais possível ser criativo, pois tudo já foi feito. Por outro lado, Durand (1974, p. 53) acredita que a retórica pode trazer um método de criação, afirmando que "a retórica é, em suma, o repertório das diferentes maneiras pelas quais se pode ser 'original'".

Acreditamos que a publicidade, muitas vezes, vai se remeter a outras imagens: sejam elas iconogramas, construídos no decorrer da história, ou mesmo obras de arte. Ou seja, há um olhar interior, para o seu próprio repertório, e outro que poderá se basear em pinturas, ilustrações, esculturas criadas no decorrer da história da arte. Ao se reportar a essas imagens, é possível utilizar a atmosfera criada por determinado pintor ou mesmo construir outras imagens que vão se basear na poética de determinado artista. São imagens que se baseiam em imagens.

No entanto, devemos atentar que, para utilizar a releitura na publicidade, é preciso inferir que o público irá reconhecer a imagem original que foi tomada como base para a releitura. Assim, se é uma releitura da *Mona Lisa* ou de *A última ceia*, é preciso que o público conheça previamente essas obras para que identifiquem sua influência, seja pela paleta cromática utilizada na releitura, seja pela distribuição formal dos elementos. Um exemplo seria o anúncio da BomBril[5] para evidenciar o amaciante MonBijou, em que, sob o argumento de que o produto deixa a roupa uma verdadeira obra-prima, utiliza-se o garoto-propaganda da mar-

4 Disponível em: <http://tinyurl.com/nsgge63>. Acesso em: ago. 2014.

5 Disponível em: <http://tinyurl.com/leuxmxj>. Acesso em: ago. 2014.

ca em trajes e poses que, juntamente com o fundo e a paleta de cores, remetem à famosa obra de Leonardo da Vinci.

Considerações finais

Consideramos que a leitura de imagens é um processo particular, que envolve a bagagem cultural daquele que o faz. Sendo assim, acreditamos que é de suma importância o conhecimento de história da arte por parte daqueles que produzem imagens, sejam elas para utilização aplicada à publicidade ou não.

Pudemos perceber que a publicidade tem, no decorrer da história, seus vínculos com as artes visuais, seja por meio dos próprios artistas, que estruturavam as mensagens e imagens que compunham os anúncios, seja por meio dos gêneros que a mesma inicialmente incorporou ao utilizar a fotografia. Há também um amplo diálogo no que diz respeito à possibilidade de releituras e citações de grandes obras da história da arte.

Acreditamos que fizemos aqui uma pequena contribuição para a compreensão das relações entre a imagem publicitária e as artes visuais. Percebemos que, se por um lado ela se baseia na sua própria história e configuração, por outro, o publicitário terá que ter um grande repertório para construir as suas imagens, num movimento que o leva a se reportar não somente ao mundo que o cerca, mas também a outras imagens.

Referências

CADENA, N. V. *Brasil*: 100 Anos de Propaganda. São Paulo: Referência, 2001.

DURAND, J. Retórica e imagem publicitária. In: METZ, C. et al. *A análise das imagens*. Tradução de Luís Costa Lima e Priscila Viana de Siqueira. Petrópolis: Vozes, 1974. p. 19-59.

ECO, U. Algumas verificações: a mensagem publicitária. In: ECO, U. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 157-184.

EGUIZABAL, R. *Fotografia publicitária*. Madrid: Cátedra, 2001.

FABRIS, A. *Fotografia*: usos e funções no século XIX. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1998.

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996.

KOSSOY, B. *Fotografia & história*. São Paulo: Ateliê, 2001.

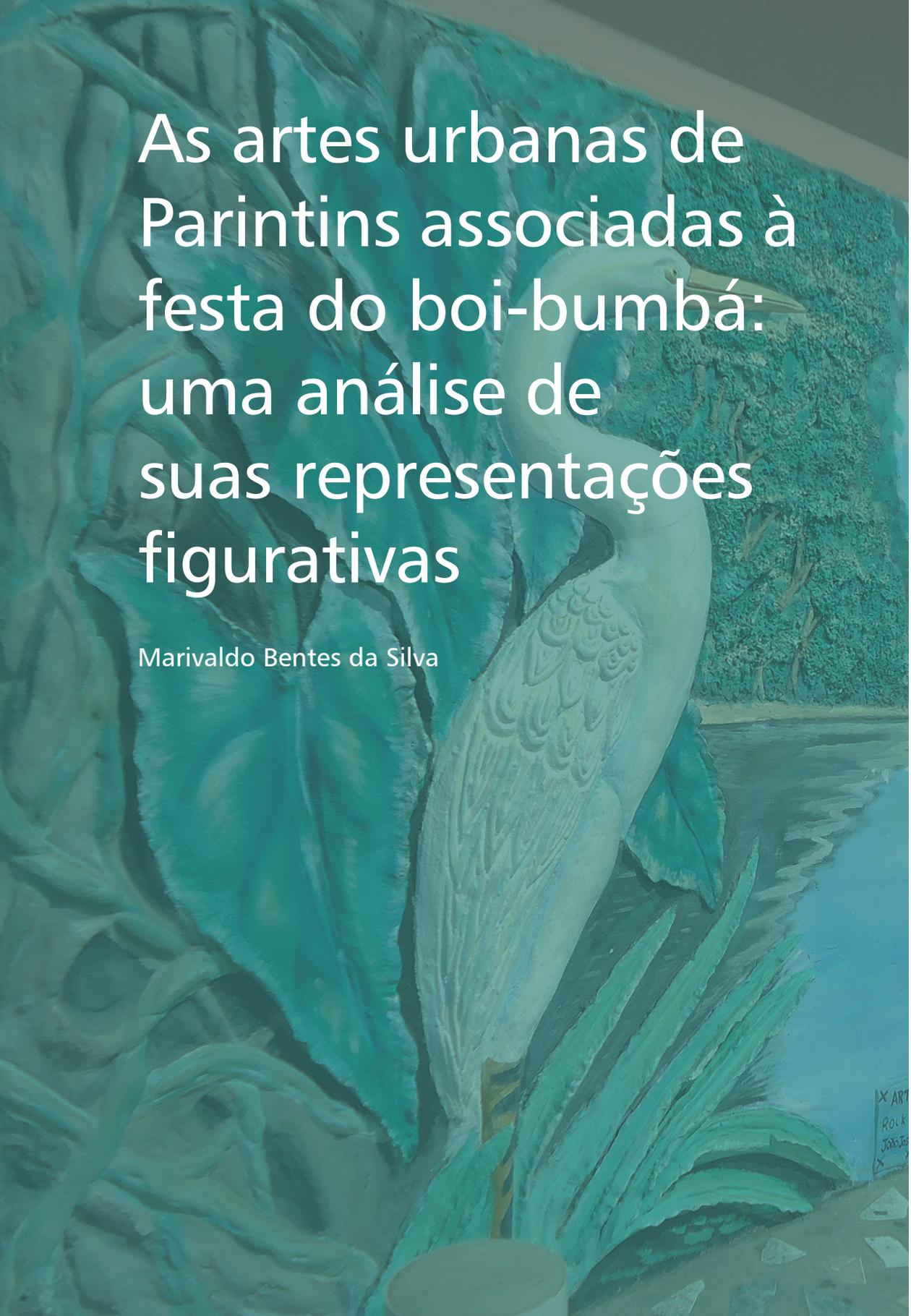
KOSSOY, B. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3. ed. São Paulo: Ateliê, 2002.

MAHON, N. *Dirección de arte*: publicidad. Barcelona: Editorial Dustavo Gili, 2010.

PALMA, D. *Do registro à sedução*: os primeiros tempos da fotografia na publicidade brasileira. [S.l.], [200-]. Disponível em: <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao01/materia01/do_registro_a_seducao.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2014.

PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PÉNINOU, G. Física e metafísica da imagem publicitária. In: METZ, C. et al. *A análise das imagens*. Tradução de Luís Costa Lima e Priscila Viana de Siqueira. Petrópolis: Vozes, 1974. p. 60-81.

RAMOS, R. *Do reclame à comunicação*: pequena história da propaganda no Brasil. São Paulo: Atual, 1985.

As artes urbanas de Parintins associadas à festa do boi-bumbá: uma análise de suas representações figurativas

Marivaldo Bentes da Silva

Considerações iniciais

Já há algumas décadas, a rivalidade entre os grupos de bumbás Garantido e Caprichoso, que constituem a expressão máxima da manifestação do boi-bumbá na cidade de Parintins e, sem exageros, no estado do Amazonas, vem alimentando um criativo, dinâmico e ininterrupto processo de estetização do espaço urbano, empreendido voluntariamente pelos moradores, que assumiram as artes públicas como canais privilegiados de expressão de suas preferências em termos de grupo de bumbá e, portanto, de definição de seu lugar no contexto da disputa. São inúmeras e distintas realizações com propósitos estéticos e artísticos, como bandeiras, faixas, painéis pintados e esculpidos, que fazem uso exaustivo da figura do coração e das cores vermelho e branco, quando empreendidas por torcedores do boi Garantido, ou da imagem da estrela e das cores azul e branco, quando o bumbá em questão é o Caprichoso. A densidade dessas realizações e também de pessoas que se ocupam de sua produção e manutenção, pontos que discutiremos mais adiante, nos habilita a pensar este processo de estetização como "movimento", cuja diversidade de interesses não impede que a cidade seja lida como uma espécie de prolongamento da festa, com todas as suas convenções e excessos característicos.

Em virtude de sua incontestável ligação com a festa, as intervenções feitas no espaço urbano pelos torcedores dos bumbás, em geral, são percebidas, analisadas e valorizadas apenas como elementos de decoração e entretenimento, que materializam os diferentes níveis de envolvimento dos moradores com a disputa. Poucas vezes, foram pensadas como portadoras de significados e mensagens que, embora não tendo precedência sobre as noções de rivalidade, competição, espetacularidade, visibilidade e divertimento, ajudam a construir outras compreensões dos grupos que as produzem. Mesmo aquelas realizações mais sofisticadas e complexas, como os painéis pintados e esculpidos, em que o conjunto básico de motivos iconográficos se enriquece com a introdução de outros temas, reclamam por análises interessadas em justificativas menos práticas para sua presença no contexto parintinense.

Envolvidos na busca por novos prismas de interpretação das artes urbanas associadas aos bumbás Garantido e Caprichos,[1] propomos aqui sua análise à luz do Método Iconográfico, do crítico e historiador de arte alemão Erwin Panofsky (1892-1968). Segundo Panofsky (2004), a iconografia é uma prática de erudição por excelência, consistindo na catalogação, exame e descrição da ocorrência de certos elementos visuais. É uma disciplina, acima de tudo, descritiva. Já a iconologia apresenta-se como um método histórico, que tem por objetivo fazer a "síntese" dos dados obtidos por uma análise iconográfica. Em poucas palavras, enquanto a iconografia se prestaria à explicitação do tema de uma obra de arte, a iconologia seria capaz de fornecer o "significado" deste tema, isto é, construir um discurso capaz de apresentar a história daquele tema.

O método, instrumentalizado por Panofsky, é constituído de três níveis de análise: o "nível primário" (pré-iconográfico ou natural), que se caracteriza pela percepção da obra em sua forma pura e pela mera descrição daquilo que é imediatamente apreensível; o "nível secundário" (iconográfico ou convencional), centrado na equação cultural e conhecimento iconográfico; e o "nível terciário" (iconológico ou dos princípios culturais "subjacentes"), que recorre à história pessoal, técnica e cultural para o entendimento de uma obra. Com efeito, o cumprimento de cada nível coloca a arte em uma posição cada vez mais distante da noção de incidente isolado e próxima da realidade de produto de um ambiente histórico. Ao mesmo tempo, confirma a análise do fenômeno artístico como um empreendimento intelectual, que se opõe à suposição de que a obra artística, em

1 Sentenças como esta, que deixam clara a vinculação das intervenções urbanas aqui destacadas com a rivalidade entre os grupos Garantido e Caprichoso, serão recorrentes neste texto, visto que no espaço urbano de Parintins registra-se não apenas a presença de realizações associadas à festa, mas também de outras que, embora influenciadas pela técnica, estilo e temas das primeiras, são produzidas a partir de interesses, por assim dizer, extrínsecos ao evento. Portanto, ao fazer uso de sentenças afirmativas da relação de determinadas intervenções com a festa, pretendemos deixar claros os limites de nosso objeto de estudo.

sua materialidade, é capaz de oferecer todas as informações necessárias ao entendimento de sua expressividade e ocorrência.

Devemos esclarecer que, embora o método panofskyano consista em etapas sequenciadas de análise, situadas dentro de uma lógica de compreensão da obra artística, nossa investida – um ensaio, na realidade, que pretende abrir caminho para estudos mais aprofundados – se caracterizará pelo uso livre do método, tomando-o, antes de tudo, como apoio à construção de uma leitura das artes urbanas associadas à festa dos bumbás, em que possam ser evidenciados seus significados e possíveis mensagens.

Esclarecemos também que, aqui, serão priorizados os painéis pintados e esculpidos, que costumam comparecer em fachadas, frontões e muros de residências e unidades comerciais. Sendo estas as realizações mais ambiciosas, em termos de representação figurativa, cremos que a busca por significados e mensagens poderá ser mais frutífera.

Rivalidade festiva e estetização da cidade

O estudo das artes urbanas parintinenses, associadas à festa de Garantido e Caprichoso, exige que façamos uma breve incursão nos fatores geradores de sua ocorrência, especificamente nas apropriações da rivalidade existente entre os referidos bumbás pelos parintinenses.

O espírito de rivalidade é, certamente, o aspecto mais marcante do estado atual da festa dos bumbás Garantido e Caprichoso, e também aquele que teve maior influência na construção de uma relação de dependência entre estes grupos e no desdobramento de suas aparições públicas para um horizonte cada vez mais espetacularizado e massificado. É esta rivalidade, somada à vontade de conquista do título de campeão, que estimula gestores, pesquisadores, técnicos e artistas ligados aos grupos a alinharem seus esforços no sentido de aprimoramento constante das realizações artísticas, a exemplo de alegorias, indumentárias, adereços e toadas, voltadas para as apresentações na arena do bumbódromo. Esta mesma rivalidade, mais especificamente seu forte apelo popular e, portanto, comercial, é responsável por manter o interesse da mídia e dos grupos de patrocínio. A captura e manutenção do gosto e da preferência do público também são uma consequência da rivalidade e dos resultados artísticos de que falamos há pouco. Interessa-nos este último campo de influência, no caso, o plano da recepção.

O acirramento das disputas entre os bumbás Garantido e Caprichoso teve grande impacto no público, provocando o aumento considerável do número de espectadores, sua organização em torcedores do “vermelho e branco” e torcedores do “azul e branco” e o aparecimento de formas públicas de expressão de sua

relação com a festa e, por conseguinte, com seu grupo de predileção. Sobre este último ponto, assinalamos que uma das mudanças sumárias foi a cotidianização das discussões sobre a festa, mais precisamente sobre a qualidade das apresentações, as inovações empreendidas pelos artistas, o perfil e a performance individual dos itens,[2] a vitória ou derrota de determinado bumbá, entre outros assuntos que, a princípio, interessavam apenas na época do evento. Isso, inevitavelmente, fez emergir conflitos e desentendimentos entre torcedores dos grupos, que, aos poucos, conduziram a mudanças inusitadas em seu comportamento diário. Como escreve Salete Lima (1989, p. 8, grifo do autor),

> [...] nas famílias numerosas, irmãos ficam *de mal*, pais e filhos que torcem por bois diferentes evitam falar sobre o assunto e até casais se separam. A rivalidade é tão grande que o torcedor não pronuncia sequer o nome do adversário, quando muito se refere a este de *boi contrário* ou simplesmente *contrário*.

O que tal comentário informa é que a rivalidade entre os bumbás impactou a vida dos parintinenses de modo tão profundo que as ideias de rivalidade e competitividade conseguiram se infiltrar em diferentes esferas da vida social, consolidando o "amor ao boi" e o desapreço pelo "contrário" como fundamentos de uma verdadeira visão de mundo, envolvendo formas de pensar, sentir, representar, comportar, acreditar, criar, viver e, até mesmo, morrer.

Para que não sejamos acusados de exagerados, citemos aqui o fato envolvendo D. Maria Ângela Farias, uma das personalidades femininas mais marcantes e atuantes da história do boi Garantido e da festa como um todo. Quando do seu falecimento, em meados de 2014, seu corpo foi conduzido até a igreja para a missa de corpo, acompanhado da figura do boi Alegórico e de aproximadamente quarenta ritmistas (sem tocar instrumentos), devidamente vestidos com roupas com as cores do bumbá. Este modo peculiar de rito fúnebre se mostrou inusitado para a comunidade local, já que inexistiam registros de um acontecimento similar, mas sua ocorrência não foi ridicularizada ou vista como incongruente, uma vez que todos reconheciam e admiravam o forte envolvimento de D. Maria Ângela com o Garantido.

As mudanças de comportamento, que, durante longo período, envolveram agressões verbais e físicas e até mesmo homicídios,[3] representam apenas uma das interfaces da ação da festa dos bumbás sobre a sociedade parintinense, que,

---

2 Personagens que constituem a cênica e que são avaliados durante a apresentação. Os mais visados e comentados são Cunhã Poranga, Pajé, Porta-Estandarte, Rainha do Folclore, Sinhazinha da Fazenda e o boi Alegórico, cujos movimentos são conferidos pelo "tripa" (aquele que dança embaixo de sua estrutura).

3 Sobre a questão, recomendamos o capítulo "A rivalidade", do livro *Boi-bumbá (evolução): livro-reportagem sobre o Festival Folclórico de Parintins* (2006), de Allan Rodrigues.

como anunciamos, também passou a adotar e difundir outras formas de expressão, as quais podem ser tomadas como traduções de um pensamento local, que assume os torcedores como componentes fundamentais da disputa, mesmo fora do espaço e do tempo reservados para as disputas artísticas entre os bumbás. Esse mesmo pensamento dá grande importância às atitudes e realizações dos torcedores, valorizando-as como fortes contribuintes para a projeção de seus grupos favoritos e a efervescência do evento como um todo. Entre as demais formas de expressão, interessam-nos as de caráter estético e artístico, apresentadas por Lima (1989, p. 8) na seguinte colocação:

> Com a proximidade da festa, a cidade se transforma: divide-se literalmente ao meio pelas cores vermelha e azul, numa demonstração clara do confronto. Na parte alta, é o reduto do Garantido, na baixa, do Caprichoso. Quem chega de barco em Parintins pode nem entender o que representam aquelas cores, mas, desde longe, já se avista nitidamente o contraste. [...] A cidade fica repleta de bandeiras e rara é a casa que não adere a manifestação, enfeitando suas portas com a cor de sua preferência, ora com figuras de boi, ora com bandeiras.

Na passagem acima, o processo de preparação do espaço urbano para a festa, a partir da introdução de formas impregnadas de artisticidade que obedecem às suas exigências estéticas e sugestões temáticas, é apresentado como um dos traços mais expressivos do fenômeno do boi-bumbá em Parintins, ou, mais especificamente, dos novos modos de participação experimentados pelos moradores. Esse processo, fortemente sustentado por iniciativas comunitárias individuais e coletivas,[4] que incidem tanto sobre o espaço privado quanto o público, tem permitido a expansão de "[...] uma rede ampla de intervenções urbanas esclarecedoras quanto ao valor da festa para os moradores da cidade, que não a valorizam apenas como espetáculo datado e dirigido a um espaço específico, cujos únicos resultados são divertimentos e rendimentos econômicos momentâneos". (SILVA, 2009, p. 42) Pelo contrário, tanto seu evento máximo, as apresentações dos bumbás na arena do bumbódromo, no último fim de semana do mês de junho, quanto aqueles de menores proporções, que ocorrem nos momentos anterior e posterior a tal acontecimento, tais como as exibições de rua e os ensaios nos currais, são tomados como oportunidades de socialização, capazes, por exemplo, de reforçar sua

4 É preciso reconhecer a participação das associações folclóricas dos bumbás Garantido e Caprichoso na dinâmica desse movimento. Especialmente os dois painéis esculpidos do boi "azul e branco", um deles localizado na fachada principal de sua sede, na Rua Joaquim Prestes Azedo, e o seguinte, em uma das paredes laterais de seu Curral, na Rua Gomes de Castro, ambos acessíveis ao olhar externo, têm servido de referência permanente para os empreendimentos dos moradores.

solidariedade comunitária, seu sentimento de pertencimento e orgulho identitário. A estetização da cidade, como empreendimento ligado à festa, demonstraria um valor semelhante.

É preciso retomar o comentário de Lima (1989) para pontuar que, embora seu conteúdo sugira uma condição temporária para o processo de estetização da cidade, ou seja, que a "cidade se transforma" apenas "com a proximidade da festa", o movimento aqui tratado não se restringe ao tempo festivo, ou seja, àquele período reservado ao acontecimento e seus desdobramentos imediatos, no caso, do mês de maio ao início de julho. Pelo contrário, sua ocorrência se dá ao longo do ano, de modo ininterrupto, se intensificando, naturalmente, com a chegada da festa.

O que é interessante nessa visão da "preparação do espaço urbano para a festa" como um movimento contínuo é que ela induz a um levantamento das modalidades de intervenção que o constituem e de suas qualidades específicas. O que nossas pesquisas de campo têm nos permitido verificar é que, no espaço urbano parintinense, registram-se dois grupos de intervenções com propósitos estéticos e artísticos: o primeiro é caracterizado por formas efêmeras, que ocorrem principalmente no período precedente à disputa no bumbódromo. Suas realizações mais populares são bandeiras, feitas de plástico ou Tecido Não Tecido (TNT) sintético, que aparecem dispostas em fios, formando, nas ruas, uma espécie de mapa imenso, organizado e padronizado, e as faixas de tecido, que costumam descansar nas sacadas e janelas das residências, trazendo pequenos textos que enaltecem o boi de predileção do proprietário ou provocam o boi "contrário". Bandeiras de tecido, com conteúdo similar, de médio e grande porte, sustentadas por hastes e fixadas no alto das fachadas, muros e outras áreas da edificação que lhe permitem visibilidade, também dão densidade a esse conjunto.

O segundo grupo de intervenções é identificado por realizações imbuídas de um espírito mais duradouro e que, justamente por isso, exercem especial influência na dilatação do tempo e do espaço festivos, a exemplo de painéis pintados e esculpidos (Figura 1). As especificidades dessas obras serão apresentadas na seção seguinte, no entanto, podemos adiantar que seu caráter permanente é um convite para que pensemos na capacidade que as festas possuem de se entrelaçar à existência cotidiana e, assim, gerar desdobramentos que ressaltam a força de sua presença no contexto em que ocorrem, tanto no momento precedente quanto no posterior ao tempo que lhe é reservado. No caso parintinense, a noção de participante ativo da festa se torna um estado constante, que não se fecha, como já dissemos, em um tempo e espaço determinados e, desse modo, desqualifica qualquer argumento a favor de uma oposição absoluta entre o acontecimento festivo e a vida diária.

Figura 1 – Painel esculpido em frontão lateral de residência
Fotografo: Leandro Bentes (2013).

Um dado importante sobre o movimento de estetização da cidade é que sua massificação, a partir da década de 1960, período em que se registra a oficialização da disputa entre Garantido e Caprichoso, desencadeou reações diversas, sobretudo entre os torcedores, cuja tentativa de dar projeção às suas preferências em termos de grupo de bumbá era vista, pelos torcedores contrários, como uma provocação pública. Ou seja, até mesmo o empreendimento de caracterização do espaço urbano, segundo a esteticidade da festa, foi impregnado com as ideias de rivalidade e competitividade, resultando, muitas vezes, em práticas de vandalismo, que culminavam em ocorrências policiais. O depoimento do procurador Carlos Coelho sobre esta problemática, na década de 1980, é esclarecedor:

> Quase todos os dias, recebíamos uma denúncia de que determinada pessoa havia sido agredida ou que tinha tido a casa apedrejada em razão de sua preferência por boi. Geralmente, as vítimas eram pessoas que torciam para um bumbá, mas que moravam num local onde a maioria torcia pelo contrário. Então, o confronto tornava-se iminente e a violência era inevitável. A turma ia para briga mesmo. Depredava a fachada e o telhado da casa do contrário, arrancava as bandeiras e destruía qualquer ornamentação que lembrasse o boi rival. Diante do problema, tivemos que tomar atitude mais dura. (COELHO apud RODRIGUES, 2009, p. 110)

A "atitude", mencionada por Carlos Coelho, consistiu na regulamentação dos trabalhos de ornamentação da cidade para a festa, decisão tomada após reunião realizada em 2 de junho de 1986, na delegacia de polícia, envolvendo membros do Ministério Público, policiais militares e representantes da Secretaria Municipal de Cultura e dos grupos de bumbás. O resultado dos entendimentos, segundo Rodrigues (2006), foi divulgado por meio de uma nota oficial conjunta, que decretou a divisão geográfica da cidade, de acordo com as cores dos bumbás. Ficou estabelecido que a Rua Clarindo Chaves serviria como fronteira entre as áreas de predominância de cada associação. O território do Caprichoso seria a região que vai da referida via até o bairro da Francesa, e o do Garantido, a do mesmo marco até o bairro de São Benedito. Rodrigues (2006, p. 111) oferece outros dados relevantes sobre a questão:

> Como toda regra, a medida compreendia algumas exceções para preservar o direito individual de cada cidadão e regulamentar o uso dos espaços público. Foi permitido às pessoas, respeitando o princípio da individualidade, ornamentar a fachada de suas propriedades com as cores do boi preferido, não importando o território onde a residência estivesse localizada. Em relação às praças públicas, as autoridades decidiram que os locais que já estavam enfeitados, deveriam continuar assim, sob a responsabilidade de quem as ornamentou. Ficaram estabelecidos também alguns campos neutros, ou seja, onde não poderia haver adornos de nenhuma associação, como a praça da catedral (de Nossa Senhora do Carmo), o porto e o aeroporto, sob a justificativa de não influenciar a preferência dos visitantes quando estes estivessem chegando à cidade.

O que esses fatos sobre o movimento de estetização da cidade revelam é que seu desenvolvimento foi atravessado por distintos interesses e valores, muitos dos quais se mostraram nocivos à sua continuidade e expansão. Hoje, a expressão pública das preferências em termos de bumbá não apenas é aceita como também é amparada por leis municipais, que transformaram definitivamente a rivalidade física em uma rivalidade, por assim dizer, poética, que faz uso da arte para a conquista de visibilidade e preponderância no espaço urbano.

Destacamos que a regulamentação dos trabalhos de ornamentação da cidade, somada a delimitação de "territórios" específicos para cada grupo de bumbá, permitiu que as manifestações de cunho estético e artístico se proliferassem de tal forma, junto às diferentes áreas da cidade, classes sociais e gostos, que se tornou corrente a crença em uma "cidade dividida em vermelho e azul", ideia que, inclusive, comparece em grande parte dos documentos produzidos, a partir

da década de 1980, sobre a festa. As citações de Ricardo Biriba (2005) e Allan Rodrigues (2006) são, nesse caso, ilustrativas:

> Estes dois grupos [Garantido e Caprichoso] atraíram de forma tão contundente a população, que a cidade dividiu-se em duas partes bem definidas, identificadas também pelas desigualdades sociais que delimitam a cidade. As cores azul e vermelho, correspondentes a cada agremiação folclórica, passam a determinar os seus territórios, em decorrência da rivalidade entre os bois e os aficionados desta brincadeira. (BIRIBA, 2005, p. 127)

> Quem vai a Parintins deve compreender que ela é uma cidade dividida ao meio por duas paixões: uma em vermelho pelo Garantido e outra em azul pelo Caprichoso. O embate entre os bumbás envolve toda a população da Ilha e, mesmo aqueles que afirmam ser neutros ou 'Garanchosos', acabam sendo atingidos de uma forma ou de outra pela rivalidade existente entre os torcedores. (RODRIGUES, 2006, p. 105-106)

Pontuamos que essa notável projeção alcançada pelo movimento de estetização da cidade não passou despercebida aos olhos dos agentes externos, como a prefeitura da cidade, a Coca-Cola e a Empresa de Tintas Suvinil, que, nutridos de interesses comerciais e turísticos, já tentaram – e ainda tentam – interferir ou mesmo controlar a configuração e os rumos do movimento, através da introdução e massificação de suas próprias formas e temas. Mas os efeitos, nesse sentido, foram pouco significativos e, portanto, incapazes de alterar o caráter comunitário do movimento.

Cremos que os dados expostos sobre o movimento de estetização da cidade são suficientes para o reconhecimento da força das relações entre a festa e a comunidade, e também da vocação da cidade de Parintins para o acolhimento de formas de cunho artístico que desconhecem limites temporais e espaciais. Passemos, agora, para o detalhamento dessas formas, concentrando nossa atenção nos painéis figurativos.

Os painéis figurativos e seu alimento temático

Os painéis pintados e esculpidos são, sem dúvida, as realizações artísticas mais excepcionais introduzidas no espaço urbano parintinense. Embora mais dispendiosos e laboriosos, quando comparados a outras manifestações, esses painéis têm se multiplicado nas últimas décadas, passando a se fazer presentes tanto na zona central da cidade, no "circuito da festa", onde se percebe uma maior

concentração de exemplares, quanto em sua periferia, onde os casos se mostram isolados, mas, ainda assim, eficientes no despertar da percepção, anestesiada pela monotonia do fluxo, dos moradores e turistas.

Fachadas, frontões e muros de residências e unidades comerciais, especialmente lojas, hotéis e pousadas, constituem as superfícies mais usada. (Figuras 2, 3 e 4). Geralmente desprovidas de interesse, essas áreas da arquitetura e de seu entorno imediato são tomadas para a criação de obras artísticas, cujas cores, contornos, relevos animam permanentemente o ambiente, rompendo com a rotina visual da cidade. Não devemos pensar, no entanto, que a realização dos painéis se fecha nos citados pontos da arquitetura. Há casos em que a obra, tendo seu início marcado na fachada principal, se expande para as laterais, cobrindo toda a superfície disponível, num impulso de mascarar a aparência primeira da edificação e, ao mesmo tempo, assumir monumentalidade.

Resultando de um interesse individual, a produção dos painéis não se encontra subordinada a regras gerais, a não ser aquelas ligadas à técnica de feitura, ou seja, eles podem ser pintados, trabalhados em alto e baixo relevo ou ainda conjugar escultura e pintura, além de outras técnicas associadas à questão das exigências estéticas próprias da festa, que, como dissemos, instituiu alguns símbolos e temas básicos para cada grupo de bumbá. Outros aspectos, como local de disposição da obra, dimensões e acréscimo de temas, costumam ser definidos pelo proprietário, em conversa ou não com os artistas que efetuarão o trabalho. O próprio modo de representação é um aspecto que independe de regras, uma vez que os painéis são feitos por diferentes artistas, em geral, ligados à Associação de Artistas Plásticos de Parintins (AAPP) e que, portanto, apresentam estilos diferentes.

Figura 2 – Painel esculpido na fachada de Pousada
Fotografo: Marivaldo Bentes (2013).

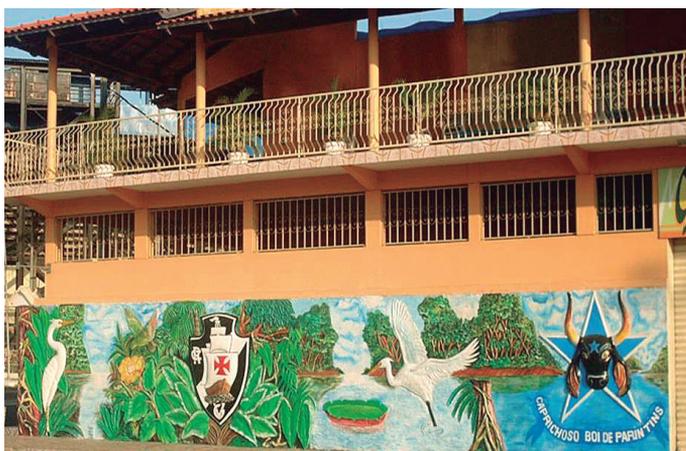



Figura 3 – Muro esculpido e pintado de residência
Fotógrafo: Leandro Bentes (2013).

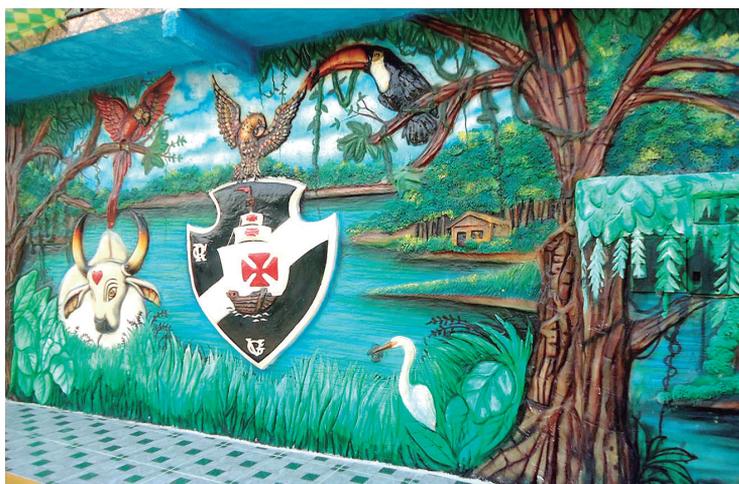



Figura 4 – Fachada esculpida e pintada de residência
Fotógrafo: Marivaldo Bentes (2013).

Falemos agora das representações dos painéis. Pelo fato de constituírem realizações apegadas ao figurativismo, os painéis determinaram a primazia no "tema", noção que vai além do uso de elementos ligados ao bumbás e que comunicam as preferências do proprietário, a exemplo da figura do boi Alegórico, representado parcial (cabeça) ou integralmente (corpo inteiro), acompanhada de seus atributos: figura do coração, no caso, do bumbá Garantido, e a estrela, quando se trata do Caprichoso. Ou seja, além destes elementos, imprescindíveis para o reconhecimento dos vínculos dos painéis com a festa, outros temas costumam colaborar

para a dinâmica e expressividade das composições, mas sem comprometer o caráter fortemente unitário do movimento. A natureza é um desses temas.

É praticamente impossível encontrar um painel na cidade de Parintins em que a representação da natureza esteja ausente. Mesmo naquelas realizações menos sofisticadas, mais intuitivas e com pouco rigor artístico, que revelam uma destacada preocupação com o aproveitamento de sua imediatez e capacidade de comunicação, elementos relacionados ao mundo natural são identificáveis, sugerindo resultar de um apreço generalizado pelo tema. A propósito, para tornar a natureza reconhecível, os artistas se apropriam da vegetação nativa, que lhes oferece uma diversidade de árvores e plantas, e da fauna, de onde são extraídas onças, pássaros, botos e outros animais característicos da região. Também se apropriam do "mundo das águas" e o presentificam por meio de "recortes" de rios e igarapés, cerceados por indicativos de vegetação metodicamente organizados.

Do ponto de vista da natureza, é possível falar dos painéis como "cartões postais", que dão visibilidade às qualidades naturais da região amazônica, privilegiando aqueles componentes que consideram particulares e emblemáticos. Estes, aliás, costumam ser tratados dentro de uma perspectiva idealizada e, ao mesmo tempo, contemplativa, que propõe o encontro entre o idílico, o bucólico e o desejável. Disso, tem resultado uma espécie de convenção, em termos de representação, que prega a construção de um mundo embebido pelo verde da floresta, livre de contaminação e também da presença do homem, em que árvores, flores, rio, animais e outros pormenores extraídos da natureza convivem harmoniosamente, sem riscos aparentes, ilustrando, assim, a ideia de "paraíso amazônico", que ainda abastece os discursos midiáticos e povoa o imaginário de brasileiros e estrangeiros.

Frente à relevância atribuída à paisagem natural na constituição dos painéis figurativos, que, em alguns casos, lhe permite assumir o protagonismo da composição, algumas indagações parecem oportunas: o que explicaria a presença insistente e destacada de elementos da natureza nos painéis? Seria simplesmente um desinteresse dos artistas ou, antes disso, dos proprietários pela paisagem urbana? A preferência por uma representação de uma natureza idílica seria apenas resultado de uma tendência decorativista? Talvez, uma breve consulta na valorização dada a questão do meio ambiente na festa dos bumbás Garantido e Caprichoso seja capaz de lançar luz sobre estes questionamentos.

Os bumbás de Parintins e seu discurso preservacionista

A consolidação das apresentações oficiais dos bumbás, na arena do bumbódromo, como acontecimentos temáticos, ocorrida gradativamente ao longo de sua evolução, abriu espaço para que a cultura da região assumisse grande importância e, desse modo, o bumba meu boi, que se encontra na base da manifestação,

deixou de constituir o centro de interesse dos produtores da festa. Assim, as culturas indígenas, a vida dos ribeirinhos, a história da região amazônica, seus heróis e fatos marcantes e a natureza se transformaram em material temático básico da produção artística dos bumbás, influenciando desde a composição de toadas à feitura de alegorias.

Importa-nos destacar que o desdobramento da festa para um horizonte amazônico não resultou apenas em uma apresentação espetacularizada de tais temas, em que os estereótipos, as simplificações e os aspectos positivos são priorizados. Num impulso de enfraquecer a ideia de que a festa não é momento para reflexão, os gestores dos grupos de bumbás, já há algum tempo, têm oferecido espaço para a discussão das problemáticas históricas e da situação atual dos temas de que se apropriam, em especial, do índio e do meio ambiente.

Sem pretender discutir de maneira aprofundada os fatores que propiciaram o aparecimento dessa visão crítica, pontuamos que, no caso das questões ambientais, que nos interessam particularmente, a mudança de abordagem surgiu, segundo Rodrigues (2006), como consequência da projeção alcançada pelo tema do meio ambiente no cenário mundial, a partir do final da década de 1980, período que marca a intensificação dos debates públicos e as atuações dos movimentos ativistas, como o Greenpeace. Toda essa movimentação externa, segundo o autor, não apenas era acessada pelos produtores da festa parintinense, sobretudo por meio da televisão, como também passou a ser gradativamente introduzida no espaço da festa, por meio de suas realizações artísticas. Gerson Severo Dantas (2003, p. 42) nos oferece a seguinte contribuição:

> A noção de natureza que os bois tinham ao serem criados, na década do século passado, é uma noção de natureza inesgotável, que está aí para ser explorada, ou seja, bastava o caboclo trabalhar que a natureza tudo providenciava. Já em 1989, quando o Caprichoso leva para a arena o tema 'A força da Natureza' e apresenta uma alegoria retratando o seringueiro Chico Mendes, que havia sido assassinado por fazendeiros no Acre, nota-se uma mudança dessa visão. Essa homenagem marca um momento significativo, pois Chico Mendes, que a maioria das pessoas não conhecia no Brasil até ser morto, havia ganho o prêmio Global 500, uma comenda importante na área dos defensores da ecologia.

Seja como consequência desse turbulento cenário ou de qualquer outro fator externo, o fato é que um verdadeiro movimento de reformulação de ideias se processou nos domínios da festa, evidenciando certo interesse em transformá-la numa espécie de instrumento de denúncia social, interessado em converter a ilusão cênica em consciência crítica.

E esse movimento parece ganhar contornos mais definidos a cada edição. Os temas centrais, por exemplo, escolhidos na última década, confirmam isso. Enquanto o bumbá Garantido teve suas apresentações idealizadas a partir de temas como "Amazônia viva" (2001); "Garantido, o boi da Amazônia" (2002); "Amazônia, santuárioesmeraldas" (2003); "Amazônia, pátria verde" (2004); "Amazônia em aquarela" (2005); "A grande maloca" (2006); "Guardiões da Amazônia" (2007); "Garantido: o boi da preservação" (2008), os produtores do bumbá Caprichoso fizeram propaganda do estado de suas reflexões através de temas como "Amazônia quaternária" (2001); "Amazônia,cabocla de alma indígena" (2002); "Amazônia: terra do folclore; fonte de vida" (2004); "Amazônia solo sagrado" (2006); "O El dourado é aqui" (2007); "Parintins: onde o verde encontra o azul" (2009).

Não é preciso uma análise minuciosa do panorama acima para perceber que os temas centrais foram colocados a serviço de um objetivo específico e ambicioso, no caso, apresentar os bumbás Garantido e Caprichoso, diante de seus consumidores, como grandes "defensores" da Amazônia. Isso significa que a produção artística em geral passou a estar totalmente voltada para a afirmação dos novos discursos, sendo utilizada, como nunca, para tornar as problemáticas regionais acessíveis a todos. Diante dessa chamativa representatividade alcançada pelo tema do meio ambiente no contexto das apresentações espetacularizadas de Garantido e Caprichoso e a própria projeção, portanto, das possibilidades de massificação que estas apresentações oferecem ao tema, além dos discursos que o envolvem na arena, poderíamos, de algum modo, relacionar a realidade conceitual da festa dos bumbás com a realidade conceitual dos painéis figurativos e, assim, localizar explicações mais densas para a recorrência do tema da natureza? Na seção seguinte, ensaiamos uma resposta.

Painéis figurativos e discurso preservacionista: uma relação possível?

Em nossa opinião, os inúmeros estímulos e mensagens associadas ao meio ambiente, oferecidas pelas apresentações dos bumbás, ajudaram a formar um pensamento local de valorização da natureza, que fez dos painéis pintados e esculpidos, dispostos no espaço público e também no domicílio privado, seu canal, por excelência, de divulgação, sobretudo, porque o figurativismo, que é característico dessas realizações, permitia a imediata apreensão do tema. Naturalmente, não estamos falando de uma transformação coletiva de mentalidade, capaz de levar, por exemplo, a alterações drásticas de práticas cotidianas (entendidas como antiecológicas) ou mesmo ao ativismo, mas de um reconhecimento público da importância do meio ambiente, que é a própria realidade na qual a comunidade está imersa.

Com efeito, a natureza se faz presente dentro e no entorno da cidade. O Rio Amazonas banha seu frontispício, e suas ramificações, que geram pequenos rios e lagoas, como a da Francesa, a contornam totalmente, ressaltando sua condição de ilha. Dessas águas, são tirados (hoje, com certa dificuldade) os peixes que se encontram na base da economia local e alimentam inúmeras famílias que dependem unicamente da pesca.

A mata nativa, embora bastante alterada no perímetro da cidade e suas imediações, ainda apresenta alguns focos de resistência que possibilitam a contemplação de seu modo sumário de existência. Esses focos se encontram, por exemplo, nas áreas suburbanas do Parananema, Aninga e Macurany, onde existem lagos e uma vegetação extasiante, totalmente acessível aos moradores da zona urbana. O que estamos tentando demonstrar com isso é que uma dissociação entre a imagem da cidade e a imagem da natureza é algo impensável, e que somos persuadidos a entender a vida diária da população e as possibilidades que o meio natural oferece, em termos de subsistência, de divertimento, de contemplação, entre outros, como realidades que se imbricam e se influenciam mutuamente.

Esses inúmeros vínculos entre a comunidade parintinense com a natureza, permeados de interesses e sentimentos diversos, já seriam, ao nosso ver, justificativa para a introdução do meio natural no repertório temático dos painéis figurativos, assim como podem ter contribuído para o seu ingresso, como subsídio de criação, no contexto da produção artística diretamente associada à festa de Garantido e Caprichoso. Mas insistimos na ideia de que, além dessa inclinação natural para a valorização da natureza como tema, as artes urbanas seriam influenciadas pelos conteúdos das apresentações dos bumbás. Nesse sentido, a presença da natureza nos painéis figurativos seria responsável por filiá-los a um dos veios que os produtores dos grupos têm explorado com frequência e fecundidade: a preservação ambiental. Esta mesma filiação, acreditamos, também poderia explicar a predominância da representação da natureza como um mundo pacífico, fértil e, sobretudo, livre de contaminações e da interferência da mão humana.

É possível reforçar nosso ponto de vista, recorrendo a alguns comentários de Canclini (1980) sobre a função social da arte. O autor argumenta que a reação da arte sobre a sociedade não é, integralmente, do mesmo caráter dos condicionamentos que a sociedade exerce sobre a arte. “Os condicionamentos sociais são regidos por leis, pertencem ao campo da necessidade; a ação da arte, como toda ação transformadora, procura ir além das leis, está condicionada pela necessidade, mas trata de abrir nela um lugar para o possível”. (CANCLINI, 1980, p. 32) Em nossa opinião, o “possível” a que o autor se refere está relacionado àquelas implicações da arte que não foram consideradas e muito menos previstas pelo artista no momento da produção. Essas implicações revelariam que os efeitos

do fenômeno artístico desconhecem limites, podendo influenciar livremente os sentimentos, as ideias e o comportamento dos indivíduos para os quais se dirige, não ficando, assim, restritos ao mero ato contemplativo.

Aproximando essas reflexões do novo horizonte descortinado pela festa dos bumbás, defendemos que os resultados alcançados pelos produtores dos bumbás foram além de qualquer objetivo que estes pudessem imaginar para suas ações, introduzindo, no seio da comunidade parintinense, um gosto, ainda pouco refletido, pela expressão, por meio de representações artísticas no espaço público, de sua relação com a natureza e da importância que ela possui na vida local. Uma possível prova do que estamos defendendo é dada por um grupo crescente de painéis surgidos nos últimos anos em Parintins que, embora seguindo as sugestões técnicas de representação e de locais de disposição oferecidas pelos painéis associados à festa de Garantido e Caprichoso, não pretendem estabelecer a mesma vinculação com os grupos. Por isso, dispensam os símbolos que aludem aos bumbás. Este conjunto emergente de painéis fala, a partir do idioma do figurativismo, das atividades de subsistência locais, da forte ligação com a cultura indígena, da história local, de outras práticas festivas, privilegiando, como elemento constante, o tema da paisagem amazônica, representada dentro das mesmas convenções identificadas nos painéis ligados à festa dos bumbás.

Considerações finais

Como anunciamos, este artigo constitui um ensaio sobre as representações figurativas das artes urbanas parintinenses, associadas aos bumbás Garantido e Caprichoso, que deve ser tomado como ponto de partida para reflexões mais aprofundadas. Apesar disso, sua importância não deve ser reduzida à descrição e à classificação do movimento de estetização da cidade e de suas manifestações constituintes. Do mesmo modo, a análise que aqui realizamos, uma das poucas investidas sobre o tema, precisa ser destacada como empreendimento que avança na compreensão das artes urbanas parintinenses, especialmente por dirigir-se ao mundo subjacente destas realizações e tentar reunir alguns possíveis significados e mensagens, denunciados ou não por sua realidade apreensível.

Como resultado parcial de nossa análise, consideramos as pinturas e esculturas dispostas nas edificações da cidade como realizações portadoras de densa carga de significados, que obstaculizam qualquer tentativa de fechar as razões de sua existência no mero decorativismo e entretenimento. E, ainda que sua ligação, ou, melhor, sua subordinação à festa seja seu aspecto mais característico, aquele que desejar aprendê-las teoricamente deverá considerar – mesmo sem manifestar tal consideração – sua capacidade de esclarecer outros valores, intenções, expectativas e devaneios dos grupos que as produzem. De outro modo, este pesquisador

estará colaborando para o esvaziamento da carga semântica dessas realizações e, por conseguinte, para a desqualificação das possibilidades da arte de atuar como operação comunicativa, ação no espaço cotidiano da vida e signo social.

Uma última consideração: o modo como procedemos à análise das representações figurativas dos painéis informa nossa dívida com o método panofskyano, este que, embora participando de maneira velada na constituição de nossa abordagem, ofereceu orientações fundamentais para que nosso entendimento do tema fosse construído a partir do tratamento individualizado de suas particularidades e dentro de uma visão que induzia a superação do nível, por assim dizer, epidérmico da compreensão das obras em questão para alcançar camadas mais profundas, não objetivas. Isso explica porque, ao determos nossa atenção nos painéis, iniciamos pela descrição dos aspectos emanados por sua materialidade, passando pela identificação de seus temas para, só então, alcançarmos o domínio de seus significados e mensagens, etapa em que pudemos levantar algumas possibilidades de interpretação, cuja validade poderá ser questionada em estudos posteriores.

Referências

BIRIBA, R. B. *Parintins cidade ritual*: boi-bumbá, performance e espetacularidade. 2005. 385 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

CANCLINI, N. G. *A socialização da arte*: teoria e prática na América Latina. Tradução de Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília Queiroz Moraes Pinto. São Paulo: Cultrix, 1980.

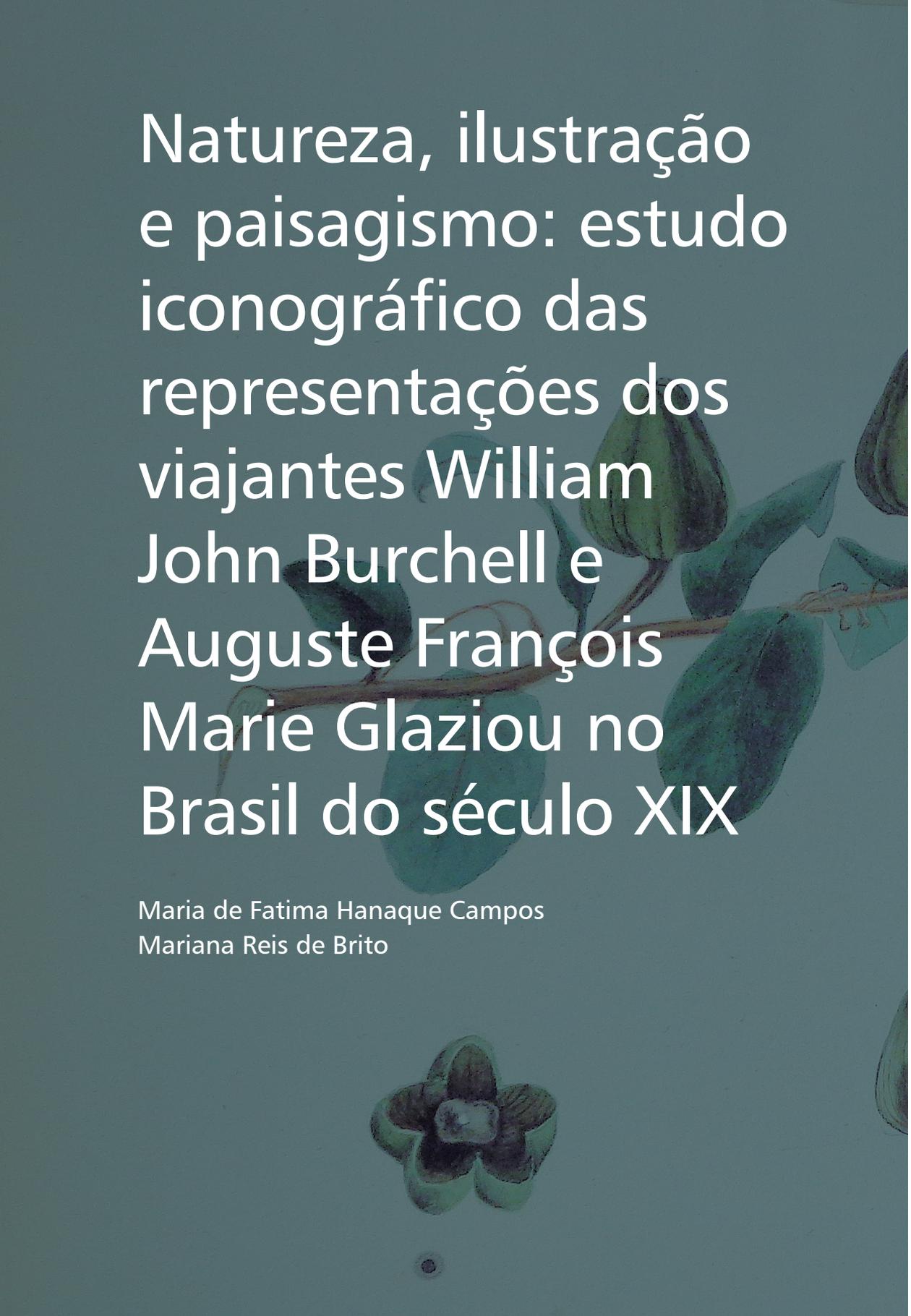
DANTAS, G. S. de O. *O boi-bumbá de Parintins como fenômeno de comunicação de massa*: um estudo da recepção das mensagens ecológicas veiculadas por Garantido e Caprichoso no Festival de Parintins de 2002. 2003. Dissertação (Mestrado Sociedade e Cultura na Amazônia) – Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade do Amazonas, Manaus, 2003.

HOLLY, M. A. *Panofsky and the foundations of art history*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1984.

LIMA, S. Toadas, bandeiras, gritos e cores:é festa em Parintins. *Jornal do Comércio*. Estudos & Pesquisas, Parintins, n. 1, Jun. 1989.

SILVA, M. B. da. *A espetacularização da festa do boi-bumbá de Parintins*: novos modos de produção artística. 2009. 141 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, 2009.

PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

RODRIGUES, A. S. B. *Boi-bumbá*: evolução: livro-reportagem sobre o Festival Folclórico de Parintins. Manaus: Editora Valer, 2006.

Natureza, ilustração e paisagismo: estudo iconográfico das representações dos viajantes William John Burchell e Auguste François Marie Glaziou no Brasil do século XIX

Maria de Fatima Hanaque Campos
Mariana Reis de Brito

Introdução

O estudo da flora brasileira tem início no século XVII e se intensificou no século XIX, após a chegada da Família Real ao Brasil e a abertura dos nossos portos. De vários países da Europa, chegaram naturalistas com o objetivo de conhecer o potencial de utilização dos nossos recursos. A literatura e registros iconográficos de viajantes do século XVIII e XIX no Brasil têm sido fontes de informação para muitos estudos da história cultural, das ciências e das artes, que conferem ao sujeito uma atitude ativa, investigativa, criadora no olhar e de compreensão da alteridade, ou seja, do modo como ele olha os mundos descobertos e visitados.

Como exemplos dos viajantes que vieram para o Brasil com o intuito de investigar e registrar a exuberante natureza dos trópicos, podem ser lembrados: Maximiliano de Wied-Neuwied (1815-1818); Auguste de Saint-Hilaire (1816-1822); Spix e Von Martius (1817-1820); Maria Graham (1821); William John Burchell (1825-1829); Charles Darwin (1832); Conde de Suzannet (1842-43); Conde de Castelnau (1848-55); George Gardner (1836-41); Auguste François Marie Glaziou (1858-1897); dentre outros.

Os viajantes vieram ao Brasil, durante os séculos XVIII e XIX, com roteiros organizados, e suas viagens cobriram diferentes partes do território brasileiro.

Produziram obras a partir do contato direto com o objeto investigado, de modo a conceder um tratamento científico aos objetos de investigação. Esse acervo de imagens, textos e coleções de plantas foi depositado em museus e herbários europeus para posterior publicação e circulação de obras literárias ou científicas.

O nosso objeto de estudo é a produção material e artística de dois viajantes do século XIX: William John Burchell (1781-1863) e Auguste François Marie Glaziou (1828-1906). Pretendemos reconstituir suas atuações em solo brasileiro, esclarecendo como esses personagens observaram e registraram o espaço e a natureza do Brasil.

A metodologia utilizada para realizar esse estudo partiu de fontes bibliográficas e documentais, dando ênfase aos acervos de William John Burchell e Auguste François Marie Glaziou. A documentação produzida pelos viajantes encontra-se, em sua maioria, depositada em bibliotecas e arquivos nacionais e nos herbários europeus, iniciando-se por aqueles mais representativos, Royal Botanic Gardens (K), em Kew, Reino Unido, e Muséum National d'Histoire naturelle (P), em Paris, França. A contribuição desses viajantes tem sido de grande importância para estudos interdisciplinares.

O texto inicia-se com considerações sobre o tratamento da natureza como objeto de estudo das ciências naturais e como propulsor das artes, bem como sobre os viajantes como sujeitos criadores. Em seguida, são discutidas as formações de Burchell e Glaziou e suas atuações como botânicos, bem como suas viagens ao Brasil e suas coleções de plantas e obras artísticas, as quais serão aqui analisadas. Ao término deste texto, são apresentadas as considerações finais.

A natureza como objeto de estudo das ciências naturais e propulsora das artes e os naturalistas como sujeitos criadores

Segundo Arber (1912), na Idade Média, o conhecimento da botânica aristotélica foi trazido para a Europa ocidental. Rhabanus Maurus (780-856), abade beneditino, compilou uma enciclopédia que continha informações sobre plantas, indiretamente derivadas dos escritos de Theophrastus (371-287 a. C.), discípulo de Aristóteles. A concepção de base filosófica ainda predominava no campo das ideias e da natureza das coisas.

A autora considera que o estudo das plantas teve maior atenção com a medicina, que buscava conhecer várias plantas antigas e os tipos utilizados para fins diferentes. Acrescenta-se a atuação dos herbalistas e farmacêuticos, que fizeram um negócio regular de coleta, preparação e venda de plantas.

Segundo Arber (1912), após a invenção da imprensa (1439), seguiu-se um período muito ativo de produção de livros, durante o qual muitas obras que haviam passado anteriormente uma existência mais ou menos longa como os manuscritos

foram colocadas em circulação simultaneamente com livros realmente escritos na época. Entre os primeiros trabalhos europeus existentes sobre o uso de plantas medicinais, está *Materia Medica*, de Dioscórides (50-70 d.C.), que incluia páginas ilustradas identificando as características de algumas plantas. Apresenta 600 plantas úteis e foi usado na farmacopeia europeia até o século XIX.

Lamy (2008) cita vários tratados de botânica como *Rariorum aliquot stirpium* (1576); *Rariorum Plantarum* (1601); ilustrado com mais de 1000 gravuras; *Plantes usuelle, indigenes et exotique, dessinées et coloriés d'apres nature* (1807-1808), que utilizaram do desenho como prova de observação, antes da palavra, como suporte da taxonomia.

Com o Renascimento, as ciências e as artes vão ter grande impulso com a releitura de obras clássicas e a utilização de técnicas de representação tridimensional da imagem, como a perspectiva, que contribuiu para a obtenção de sentido de realidade através de elementos da natureza e de paisagens nas pinturas da época. Arber (1912) considera que o desenho contribuiu para o conhecimento e registro da natureza, pois o trabalho do artista pode aumentar a percepção com tons delicados de diferença ou semelhança da forma, tendo o olhar do botânico a supervisionar seus esforços. Ainda havia limitações nas descrições, e a imagem contribuia nesse propósito.

Segundo Prestes, Oliveira e Jensen (2009), o interesse no conhecimento das plantas foi crescendo na Europa a partir do contato direto com a natureza e as espécies exóticas coletadas com as grandes navegações, tanto no Oriente quanto no Novo Mundo. Em consequência, o conhecimento se ampliou na busca de classificações das espécies.

Beinart e Midleton (2009) consideram que a história das plantas teve contribuição dos cientistas botânicos ocidentais e do desenvolvimento de instituições de caráter científico e cultural.

Sanjad (2001) corrobora com as iniciativas de reis e papas não só na construção de grandiosos palácios pelas cortes da Itália, França e Inglaterra, mas também em jardins botânicos ou jardins físicos surgidos em Pisa (1543) e Pádua (1545) e, depois, em outras cidades europeias, como Montpellier (1598), Oxford (1621) e Edinburgh (ca. 1670), ou como estabelecimentos reais, como foi o caso do Jardim Real de Plantas Medicinais, em Paris (1640). Nesse sentido, a atuação dos naturalistas foi fundamental no desenvolvimento das inúmeras instituições culturais.

Prestes, Oliveira e Jensen (2009) consideram que o conhecimento na área da botânica foi construído por vários estudiosos que utilizaram sistema de classificação antes de Carl Lineu (1707-1778).

Para Stearn (1957), o sistema de Lineu possibilitou aos iniciantes um método mais acessível de estudar as plantas, principalmente para os interessados em

viajar com a crescente penetração europeia nos trópicos e a exploração botânica mais intensiva. Dessa forma, foi possível identificar as plantas mais apropriadas, aclimatá-las em novos espaços e manejá-las para aumentar a produção.

Allain (2008) considera que o transporte de plantas se achava em todos os portos de cidades com forte poder comercial, como Londres, Lisboa, Cadix e Trieste. Todos os vegetais chegavam aos portos em quantidade, depois seguiam por rotas terrestres para se transformarem em "Jardins do Éden".

Sanjad (2001) afirma que, no final do século XVII, já era perceptível a separação de duas atividades, até então, correlatas: o desenho e a conservação dos jardins. A primeira atividade continuou a cargo de paisagistas, arquitetos e virtuosos, os quais seguiram cada vez mais se utilizando de árvores, plantas e flores – valorizadas de acordo com seu exotismo, variedade de cores e formato – para a ornamentação dos espaços livres, no qual o jardim do Palácio de Versalhes, a partir de 1661, é um bom exemplo. Por sua vez, no jardim, com propósitos experimentais ou pedagógicos, o desenho passou a obedecer a uma racionalidade própria, assim como a conservação das plantas, determinada, agora, pelos profissionais que estabeleceram os critérios que distinguiriam jardins e museus no século seguinte.

Stearn (1957) ressalta a importância do desenvolvimento dos estudos diretamente com as plantas realizados nos herbários. No século XVIII, a palavra "herbário" era mantida no seu uso original sobre plantas medicinais, e foi "Tournefort", em 1700, que o usou como equivalente ao *hortus siccus* (jardim de plantas secas); durante o século, em grande parte, através da influência de Lineu, esse termo foi utilizado para uma coleção de plantas prensadas e secas, fixadas em papel para registro botânico. Esse dado é importante, pois os viajantes Burchell e Glaziou, além de desenvolverem atividades no campo das artes, como desenhos, aquarelas e projetos paisagísticos, também organizaram coleções de espécies, formando herbários como fonte para o estudo da flora brasileira.

Visões do Brasil: desenho e paisagismos nas representações da natureza dos viajantes-naturalistas Burchell e Glaziou

Os viajantes estrangeiros buscavam desvendar a natureza tropical para a produção de conhecimento científico, literário, econômico e artístico. Kury (2001) analisa alguns viajantes naturalistas que vieram ao Brasil e que tinham influência de Friedrich Wilhelm Heinrich Alexander von Humboldt (1769-1859). Esse botânico considerava o contato direto com a natureza e as impressões estéticas experimentadas em cada região como parte da atividade científica. Dessa forma, as sensações visuais experimentadas acompanhavam, sempre que possível, os relatos e descrições feitos pelo naturalista.

Campos (2006) considera que as imagens criadas por naturalistas ou artistas que se integravam às expedições eram baseadas na imitação de modelos clássicos, da perfeição das formas e da técnica. O desenho guiava-se a partir da imitação de estampas que representavam elementos da natureza, dos corpos que deviam ampliar a ideia de beleza.

Nesse sentido, os naturalistas Burchell e Glaziou, apesar de terem origens e formação diferenciadas, deram importância à aquisição de conhecimentos através do contato com a natureza de outros continentes. Assim, eles puderam ter experiências de diversas formas, tanto voltadas para a ciência como para a arte.

Para a análise das imagens dos naturalistas, a documentação foi organizada de forma serial, transcrita e fotografada. Procedeu-se de forma qualitativa e quantitativa, observando os dados comuns às coleções de Burchell e Glaziou, assim como se buscaram especificidades, verificando diferenças que ocorrem motivadas pelo tempo ou por aspectos sociais e culturais. As fontes iconográficas analisadas foram desenhos e pinturas de Burchell e uma obra paisagística de Glaziou, todas realizadas em solo brasileiro. Iniciou-se com a identificação e sistematização das formas, técnicas e textos contidos nas obras analisadas. Seguiu-se o pressuposto de que as imagens artísticas serviam para compor o texto, buscando uma complementaridade.

Nos tratados de botânica consultados, verificou-se o uso da descrição das plantas através dos textos e gravuras, contribuindo para maior reconhecimento da diversidade das espécies. Entretanto, o conhecimento de classificação das plantas dá um salto qualitativo com Lineu. Segundo Stearn (1957), o botânico iniciou esta classificação no livro *Species Plantarum* (1753), por forma metódica e consistente.

Essa obra de Lineu foi utilizada por Burchell durante o seu trabalho de coleta e anteclassificação, como também na descrição taxonômica dos vários elementos constituintes das espécies e na representação das mesmas através dos seus desenhos. Os modelos de seccionar as partes das plantas de Lineu são utilizados por Burchell na representação da espécie *Royena lucida* (Figura 1). Para a análise da representação da cidade do Rio de Janeiro, vista panorâmica realizada por Burchell, observou-se o uso da técnica topográfica para maior conhecimento dos solos e conformações geográficas, úteis aos desenhistas que seguiam as expedições naturalistas. A identificação dos recursos naturais e de construções urbanas compunha o ambiente visto e descrito com textos e imagens.

Partiu-se de dados biográficos dos naturalistas para maior entendimento da sua formação educacional e profissional e de sua trajetória nas ciências e nas artes. O aprendizado se dava através de conhecimentos teóricos e práticos no campo das ciências naturais. Nesse sentido, o desenho auxiliava no reconhecimento

dos elementos da natureza de forma. O desenho perderá sua eficácia, no final do século XIX, com o uso de microscópio.

William John Burchell nasceu em 23 de julho de 1781, em Fulham, Londres. O negócio da família foi estabelecido no reinado de George I, e é normalmente referido como "viveirista", e que foi assumido por longo tempo. Ocupava cerca de sete hectares e meio, no lado sul da Kings Road, Fulham, sendo muito rentável e contribuindo com o Kew Gardens, na mudança de amostras e resultados da investigação.

Segundo Les Cleverly ([1987]), a formação de William Burchell foi esmerada em Raleigh House Academy, em Mitcham, Surrey. Ele tinha capacidade intelectual e foi igualmente dotado de línguas, ciência e arte, uma combinação rara. Aos 13 anos, Burchell foi apresentado a um mestre de botânica e de latim e pôde ter contato livros avançados, incluindo obras de Lineu, como *System of Botany*. Aos 15 anos, ele recebeu formação em arte por Merigute, através de um desenhista topográfico, John Claude Matts, eminente em seu campo.

Ele continuou seus estudos botânicos, inclusive no Kew Gardens, onde muitos dos espécimes de plantas exóticas foram, mais tarde, alojados. Lá, ele conheceu muitos botânicos importantes de várias partes do mundo, e viajou por toda a Inglaterra, País de Gales e Escócia, com interesses nas ciências naturais.

Aos 22 anos, foi nomeado membro da Linnean Society. Seu pai esperava que ele entrasse no negócio da família após a sua formação educacional, particularmente pela sua integração à qualidade de membro da referida associação científica, mas Burchell desejava fazer viagens e explorações em outros continentes.

Segundo Mckay (1941), Burchell foi um naturalista, observador da natureza em muitos aspectos, mas essas atividades estavam no campo da botânica, no qual ele seria reconhecido, e este trabalho pode ter quatro divisões: primeiro, sua permanência em Santa Helena; segundo, com sua jornada em África do Sul; terceiro, o seu período de permanência em terras brasileiras; e quarto, o período europeu e seu contato com outros botânicos.

A obra pictórica do botânico e artista está relacionada à sua atividade de contato e conhecimento da natureza e das grandes excursões realizadas: Santa Helena (1805-1810), África do Sul (1810-1815) e Brasil (1825-1830). Os desenhos produzidos na viagem à Santa Helena contaram em torno de 500, que se encontram depositados no Royal Botanic Garden, em Kew, Inglaterra, juntamente com seu herbário, os quais tivemos acesso e, portanto, iremos analisar alguns aspectos dessa coleção. Da viagem à África do Sul, ele produziu desenhos que foram utilizados para ilustrar o seu livro *Travels in the interior of South Africa*. A viagem ao Brasil produziu desenhos e aquarelas. Iremos analisar alguns aspectos dessa produção.

Sobre a viagem ao Brasil, Bethel (2012) estudou sobre dois artistas ingleses, considerando Charles Landseer como jovem artista e William J. Burchell como botânico e artista amador. Afirmou que a vinda dos artistas estava ligada à missão diplomática britânica, chefiada por Sir Charles Stuart, encarregado de negociar o reconhecimento, por parte de Portugal e Grã-Bretanha, do recém-independente Império do Brasil. Segundo o autor, na estadia dos artistas, Landseer produziu 150 desenhos, e Burchell, 230 desenhos e aquarelas sobre o Brasil. Ele reflete também sobre o valor artístico e iconográfico de suas obras, trazendo uma complexa história das coleções e concluindo que os desenhos de Burchell foram doados pela família e estão no Museu África, em Johannesburgo, África do Sul, enquanto os desenhos de Landseer estão no Instituto Moreira Sales no Rio de Janeiro.

Segundo Carvalho (2013), Burchell começou a formular o seu método de trabalho artístico ainda muito jovem, na Inglaterra, e em viagens de férias no País de Gales, ocasiões nas quais, ao lado da coleta de espécimes botânicos, desenhava. Maior amadurecimento seria obtido em suas longas expedições, quando veio a estabelecer um vínculo único entre as ciências e a arte.

A partir da viagem a Santa Helena (1810-1815), produziu um conjunto de desenhos que se encontra organizado por temas, como marinhas, cenas campestres, registro da flora local e, por fim, o uso do desenho para contributo ao conhecimento da taxonomia. O objetivo do artista era tanto registrar as suas impressões da natureza, como também da sua estadia na ilha. Na sua maioria, foram feitos em lápis e *crayon*, sem uso de recurso de cores, à exceção das fisionomias topográficas da ilha e das representações de espécies de plantas como recurso taxonômico.

Os desenhos sobre cenas campestres foram feitos com recursos de perspectiva, demonstrando o domínio na apreensão dos detalhes de formas e objetos. Destacam-se as representações da flora da Ilha de Santa Helena como recurso ao estudo taxonômico, no qual foram utilizados, ao lado das imagens, textos para a identificação das espécies.

Como exemplo de um desses desenhos, foi selecionado o que registra uma espécie denominada *Royena lucida* (Figura 1)[1] – arbusto ou árvore pequena com folhas elípticas, com tons de verde escuro. As flores, em formatos elípticos e fechados, são também apresentadas em corte para visualizar o cálice e pistilos. Estes elementos denotam as estruturas de crescimento e reprodução da espécie.

Vale destacar que o modelo de representação já foi utilizado por Joseph Pitton de Tournefort (1656-1708), que publicou *Elementos da Botânica* (1694) e

1 Reproduzida a imagem com a permissão do Diretor e do Conselho de Curadores, Royal Botanic Gardens, Kew.

propôs um sistema formado por 700 gêneros de plantas, classificadas com base nos caracteres da flor, especificamente da corola. Essa obra, fundamental para a botânica, propôs métodos de identificação das espécies e incluiu ilustrações científicas para demarcar semelhanças e diferenças entre as espécies. (PRESTES, OLIVEIRA, JENSEN, 2009) O desenho de Burchell tinha o objetivo de auxiliar a identificação da espécie encontrada, distinguindo o formato das folhas, flores, frutos, além de colocar cortes longitudinais para o conhecimento dos elementos internos da espécie. Assim, o desenho ampliava os recursos para a identificação taxonômica.

Figura 1 – Royena lúcida, de William J. Burchell

Fonte: Acervo do *Royal Botanic Garden Kew.*

Carvalho (2013) considera que Burchell criou imagens, enquanto permaneceu na Ilha de Santa Helena, de grande expressividade, mas também com uma delicadeza subjacente, além de acuidade visual que captou e localizou com precisão a função exata de cada elemento retratado, os quais acompanhavam as coleções e notas científicas correlatas do seu herbário.

Para Kury (2001), alguns botânicos tiveram uma impressão de impacto no contato com a natureza exuberante dos trópicos, e em especial do Brasil. Como exemplo, cita o botânico Carl Philip Von Martius, que foi um dos seguidores das experiências de Humboldt, pois descreveu com sensibilidade diversas fisionomias vegetais presentes no Brasil. Em várias obras, retratou a variedade da vegetação, do relevo e da fauna no Brasil. Buscava retratar as suas espécies estudadas a partir de três registros diferentes: aspectos morfológicos, ambiente natural e aspectos geográficos e geológicos.

A autora salienta, ainda, que a representação da fisionomia e detalhes dava conta da descrição detalhada das partes componentes da planta, essencial para a classificação e compreensão do seu desenvolvimento; a paisagem compunha de elementos conjuntos como homem e natureza. A variedade de registros que se originaram da observação e da pesquisa de um determinado fenômeno inclui, no caso da viagem de Spix e Martius ao Brasil, o tratamento da natureza como conjunto de indivíduos, animais e vegetais, tratados pelos métodos científicos que se atêm aos detalhes. Assim, os relatos dos viajantes, produzidos no contato com a natureza, seguiam pressupostos científicos, mas a subjetividade inerente às experiências vividas resultava em maneiras diferenciadas de apresentar a natureza.

Na viagem ao Brasil, Burchell produziu vários desenhos, e alguns destes têm sido fonte iconográfica para estudos acadêmicos na área de histórica regional, da arquitetura, com destaque ao conhecimento da paisagem brasileira no século XIX. O valor de registro documental foi ressaltado por Salgado e Piccinato Junior (2012), que incluíram um desenho do artista sobre Vila Franca do Imperador, feito em 1827; Franklin (2005) destacou o desenho do artista, feito em 1829, sobre uma embarcação típica do rio Tocantins; Oliveira (2013) e Luz (2012) reconstituíram a paisagem colonial através de um desenho de Burchell, feito em 1828, da vista geral da Vila Boa de Goiás. Da mesma forma, foi realizado um estudo comparativo sobre a Capela do Carvalho, em Santos, tendo como uma das referências um desenho do artista, datado de 1826. Tognon (2011), ao estudar os desenhos da arquitetura colonial brasileira, destacou o seu valor documental e incluiu as obras de Burchell e Rugendas como as melhores. Segre e colaboradores (2009) estudaram o desenho como hiperdocumento iconográfico da história da cidade do Rio de Janeiro, incluindo uma panorâmica de artista.

Perrota (2011, p. 43) considera que as representações da paisagem brasileira feitas pelos viajantes são de uma complexidade documental chamada de *iconografia de viagem* e reconhecida como registro documental. Essas imagens eram complexas, pois guardavam a função de ilustrar relatos de viagens; na sua maioria, guardavam interesses de registro de perfis e marcos litorâneos, mapeamentos de espécies botânicas desconhecidas, paisagem construída, etnografia, hábitos e costumes, construção do exótico. Essa variedade de interesses podia também ter representações com um delineamento mais estético, como também de um delineamento de uma fidelidade absoluta.

Poulton (1907) analisou as atividades do viajante-naturalista e, sobre as suas experiências no Brasil, transcreveu algumas cartas escritas por Burchell ao seu amigo Sir William Hooker a respeito das principais linhas de seu trabalho no Rio de Janeiro. Durante os anos de 1825 e 1826, realizando atividades de coleta para formação da sua coleção de botânica, entomologia e geologia e, ao mesmo tempo, fazendo alguns desenhos de paisagem, entre os quais existia um panorama

tirado de uma colina no meio da cidade, reuniu muitas observações astronômicas, filosóficas e geodeticais. Destaca o botânico que os encantos da natureza produziam a descoberta de novos objetos e o interesse de acumular coleções de objetos curiosos.

Ferrez (1966), ao analisar as paisagens do referido artista, realizadas em julho de 1825, teceu alguns comentários nas suas cartas a familiares, ressaltando as riquezas botânicas do país, comparando a uma das maiores estufas da natureza, a exuberância, as formas exóticas, que faziam Burchell, muitas vezes, deixar a história natural pela pintura.

Os trabalhos pictóricos, analisados por Ferrez (1966), foram cedidos pela Universidade de Witwatersrand, em Johannesbrug. Destacam-se representações da cidade do Rio de Janeiro e uma tomada circular do velho forte de São Sebastião, no Morro do Castelo, executada no topo do Castelo Hill. Para o autor, dos vários panoramas da cidade do Rio de Janeiro feitos no século XIX, o de Burchell não é apenas o mais preciso, mas o melhor, com uma perspectiva correta, fiel à arquitetura, relatando uma série de informações, como ruas, prédios, igrejas, montanhas e ilhas. Acompanhava o panorama um extenso índice remissivo com identificação dos principais prédios públicos e religiosos, acidentes geográficos e exemplares botânicos também enumerados. Demonstrou, dessa forma, ser um profundo observador da natureza *in loco.*

Perrota (2011) considera as vistas panorâmicas como uma técnica formada por uma sequência de desenhos apresentados lado a lado ou constituindo-se uma imagem de 360 graus, apresentada de uma forma circular. Os quadros eram tomados de diferentes pontos de vista, a partir de uma mesma localização central. Vários artistas fizeram vistas panorâmicas sobre o Rio de Janeiro, mas foi Burchell que recebeu o título de "O mais belo panorama do Rio de Janeiro", com uma vista circular tomada do alto do morro do Castelo. São oito folhas de 37x54 cm cada, formando um círculo cujo comprimento linear de 432 cm.

Segundo Carvalho (2013), os registros e coleções foram produzidos inicialmente no Rio de Janeiro, Minas Gerais, na exploração da costa sudeste, depois, retornando ao Rio de Janeiro em direção à Serra dos Órgãos e Santos, e, ao atravessar o país de São Paulo a Belém do Pará, passando pela árida savana do planalto central. O objetivo das expedições do artista e naturalista era atravessar regiões desconhecidas e inexploradas, realizando um amplo e diversificado inventário ambiental e registrando tudo o que fosse peculiar a habitantes e modos de vida autóctones. Sua intenção, pode-se dizer, era reconstruir natureza e cultura, criando descrições em desenhos, pinturas e escritos sobre paisagens que, de acordo com sua visão e valores, seriam apresentados ao público e comunidade científica inglesa.

Auguste François Marie Glaziou nasceu em Lannion, na região da Bretanha, França, no dia 30 de agosto de 1828. Proveniente de uma família humilde, Glaziou iniciou sua aprendizagem em jardinagem e horticultura com o pai. Ao completar 16 anos, deixou sua cidade natal e partiu para uma longa viagem pela França, realizando cursos de botânica, como o do Museu de História Natural de Paris, onde aprofundou seus conhecimentos em agricultura e horticultura. Sua paixão pelas plantas o levou ao paisagismo, especializando-se em paisagismo urbano. (CUNHA, 2007)

Aos 30 anos de idade, desembarcou no Brasil em busca de oportunidades profissionais e conhecimento da natureza dos trópicos. Glaziou teve a oportunidade de conhecer o deputado Francisco José Fialho e, a partir deste momento, seu destino começa a ser traçado. Fialho acabara de ser encarregado pelo Imperador Dom Pedro II de idealizar uma série de melhorias urbanas para a capital brasileira, onde parques e jardins assumiriam uma grande proporção. Dentre esses avanços, estava a reforma do Passeio Público. Glaziou, por apresentar conhecimentos em horticultura e experiências na França, foi escalado, em 1860, para essa nova empreitada, o que lhe rendeu ótimos frutos profissionais, estabelecendo uma boa relação com o Imperador. (MÉRIAN, 2009)

Em 1869, Dom Pedro II o convidou para coordenar a Diretoria Geral de Matas e Jardins da Casa Imperial, no Rio de Janeiro. Acumulou também o cargo de Inspetor dos Jardins Municipais, além de integrar a Associação Brasileira de Aclimação. (NORONHA, 1944a)

Os postos que assumiu, juntamente com sua aproximação com o Imperador, lhe permitiram estar ligado à maior parte dos importantes projetos paisagísticos acontecidos na Corte durante o Segundo Império. (CASADEI, 1985) Além dos jardins e parques públicos, realizou também obras privadas, como os jardins das residências das princesas imperiais, da família do Barão de Nova Friburgo, do Barão de Mauá e da família Tavares Guerra. Atribui-se a ele a autoria de muitos outros jardins, mas a falta de documentação leva a inúmeras discussões. (AMADURO, 2009)

Sanjad (2001), ao estudar a instalação do Jardim Botânico do Grão Pará (1796-1873), destaca a decisão da Coroa Portuguesa de criar os jardins coloniais como reflexo da conjuntura política e econômica da Europa e da América, de maneira a difundir as plantas por todo o império lusitano e adaptá-las a diferentes terrenos e climas. Ressalta, ainda, as exigências salubristas do Século das Luzes que interferiram na urbanização das cidades coloniais do Brasil, colocando à natureza e ao cultivo das plantas uma utilidade saneadora e higienizadora dos ambientes.

Quanto à elaboração de grandes jardins públicos no Brasil, somente a partir do século XVIII surge a preocupação em executá-los, com o intuito de estimular a experiência prazerosa de se estar em contato com a natureza. (TERRA, 2000)

Um dos primeiros jardins públicos construídos no Brasil foi o Passeio Público, no Rio de Janeiro. O parque foi encomendado por D. Luis de Vasconcelos, que incumbiu o Mestre Valentim de projetar um jardim público, voltado para servir à população da cidade, estimulando-a para o sentido da beleza, da satisfação e do prazer. Sua obra foi iniciada em 1779 e sua inauguração ocorreu quatro anos mais tarde. Para atender às preocupações de ordem higiênica, que começaram a ser introduzidas neste período, o artista e urbanista optou por aterrar a Lagoa Grande com o desmonte do outeiro das Mangueiras. Este seria o primeiro jardim estruturado às proximidades do contexto urbano. (VALENTE et al., 1979) Tal espaço, inspirado nos jardins racionalistas franceses, existiu até a década de 1860, quando foi transformado pela reforma implementada pelo paisagista Auguste François Marie Glaziou, que concebeu para o Passeio um traçado ao gosto dos jardins românticos ingleses.

A chegada da Família Real ao Brasil estimulou uma nova sensibilidade à natureza e uma nova mentalidade na arte do paisagismo. A necessidade de uma corte organizada, de acordo com os padrões europeus, e a vinda da Missão Artística Francesa transformaram a concepção da arte de execução dos jardins. (TERRA, 2000) Vários costumes europeus foram introduzidos na cidade do Rio de Janeiro, que passou pelas mais rápidas e urgentes transformações urbanas e, em 1822, tornou-se a capital de uma nova nação. (MACEDO; SAKATA, 2002) Dentre as iniciativas de D. João, destaca-se a criação do Real Horto, atualmente Jardim Botânico do Rio de janeiro, cujas finalidades eram a aclimatação, o cultivo de plantas exóticas e raras, além de árvores de interesse comercial e industrial. (MILANO; DALCIN, 2000)

Em meados do século XIX, firma-se um novo conceito urbano no Brasil Império, baseado nos critérios de higienização, funcionalidade e embelezamento. A falta de higiene dos locais públicos e das habitações passou a ser uma grande inquietação de profissionais como engenheiros e médicos. Segundo Lemos (1999), as condições insalubres em que se apresentavam as habitações eram de verdadeira promiscuidade.

De acordo com esses novos preceitos, inicia-se uma série de reformas urbanísticas e sanitárias através da construção de praças e jardins públicos, com a finalidade de serem áreas destinadas às atividades de recreação, contemplação da natureza e convivência social. A integração dos elementos da flora na composição da cidade também ajudou a solucionar o problema do adensamento urbano. Deste modo, as áreas ajardinadas passam a constituir um elemento importante nos espaços livres, e observa-se, neste período, uma grande apreciação pelas

áreas verdes. A população começa a criar o hábito da jardinagem, valorizando e utilizando a vegetação para o embelezamento da cidade e as classes média e alta alimentam o desejo de vida mais simples e em maior harmonia com a natureza. (ROBBA; MACEDO, 2002)

A chegada da Missão Artística Francesa no Brasil, em 1816, foi responsável pelo início de um processo de inclinação ao neoclássico e de rompimento com o barroco, e nos projetos de Glaziou era possível observar essa lógica moderna, rompendo com os traçados retilíneos do jardim barroco francês e introduzindo, em seu lugar, os traços sinuosos ingleses, que escondem recantos pitorescos e privilegiam diferentes pontos de vista, entre lagos, pontes, caramanchões, quiosques e mirantes, que inspiram a contemplação do cenário produzido. (FOLLY, 2007) Portanto, pode-se dizer que Glaziou, com sua relevante atuação, que se difundiu em diversos jardins, praças e parques, transformou a paisagem da capital brasileira na segunda metade do século XIX.

Segundo Terra (2000), a obra de Glaziou, se incluídos todos os jardins a ele atribuídos, pode ser dividida em três grupos distintos, de acordo com a existência ou não de documentação referente ao seu trabalho. O primeiro grupo foi definido a partir de opiniões, não documentadas, de alguns historiadores e da imprensa, e pode-se citar como exemplo a Praça Tiradentes, o Largo de São Francisco, os jardins do Palácio do Catete e o jardim da Casa da Marquesa de Santos, todos na cidade do Rio de Janeiro/RJ; o Jardim da Aclimação, em São Paulo/SP e o Parque do Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora/MG. Já o segundo grupo é constituído de projetos assinados ou documentos que mencionam a sua autoria, como os jardins do Palácio Imperial de Petrópolis/RJ; o Parque São Clemente (atual instituição privada Nova Friburgo Country Clube); a Praça Princesa Izabel, em Nova Friburgo/RJ; e a Praça D. Pedro II (atual Praça XV de Novembro), no Rio de Janeiro/RJ. E o terceiro e mais significativo grupo reúne obras que são comprovadamente de sua autoria, com ampla documentação: as reformas e as implantações do Passeio Público, o jardim da Quinta da Boa Vista e o Campo de Santana, todas localizadas na cidade do Rio de Janeiro, onde, ainda hoje, podem-se observar algumas de suas características originais.

Como característica do seu método de trabalho, Glaziou preocupava-se em representar a flora brasileira em seus projetos paisagísticos, algumas vezes agrupando-as de acordo com a zona climática a que pertenciam, de forma a constituir um verdadeiro mostruário da botânica nacional. (NORONHA, 1944b) E, por isso, iniciou uma incessante busca por novas espécies ornamentais para aplicá-las em seus jardins. Viajou pelas restingas do estado do Rio de Janeiro, desde Cabo Frio até Parati. Explorou a Serra do Mar, a Serra dos Órgãos, na altura do alto Macaé e de Nova Friburgo, e o Pico do Itatiaia, em 1871. Além de integrar a comissão conhecida como "Missão Cruls", que partiu do Rio de

Janeiro, em 9 de junho de 1892, em direção ao Planalto Central, com o objetivo de explorar o interior brasileiro e delimitar o lugar mais propício para a nova capital. (NORONHA, 1944a)

Através de suas expedições pelo país, chegou a coletar, entre o Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Goiás, 22770 espécimes, cujas exsicatas foram amplamente distribuídas entre os melhores e mais importantes herbários da Europa. Deve-se a ele a descoberta de diversas espécies novas para a ciência, cujos exemplares constituem-se em tipos nomenclaturais, em diversas famílias. A determinação de grande parte das espécies foi realizada por botânicos renomados daquela época, como Engler, Taubert, Eichler, Mez, Fée, Warming, Urban, entre outros. Muitos desses materiais foram citados na *Flora Brasiliensis*, de Von Martius (1840).

Entre 1860 e 1862, ocorreu a intervenção feita por Glaziou no Passeio Público do Rio de Janeiro. O projeto original do jardim foi realizado pelo escultor Mestre Valentim (1745-1813), em 1783. A renovação do Passeio Público foi a primeira atuação relevante de Glaziou em solo nacional e lhe rendeu grande visibilidade. A proposta não apenas equacionava a situação de desleixo que se alastrava sobre o mais antigo jardim público do Brasil, mas também substituía o traçado clássico do Mestre Valentin por uma composição calcada no vocabulário do jardim paisagístico moderno, que se tornaria pioneiro em espaços públicos brasileiros.

Analisando o desenho de Glaziou para o Passeio Público (Figura 2), é possível perceber que o paisagista europeu compreendeu que os cânones retilíneos da escola francesa estavam em desacordo com a sinuosidade da natureza brasileira. E, progressivamente, com sua relevante atuação, que se difundiu em diversos jardins, praças e parques, transformou a paisagem da capital brasileira na segunda metade do século XIX.

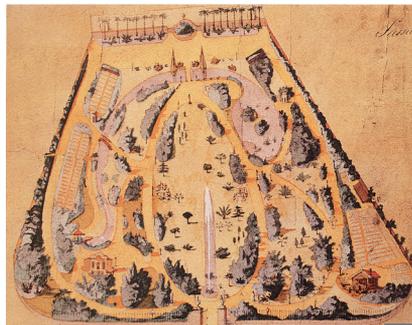



Figura 2 – O Passeio Público de Glaziou, desenho datado de 1879 e atribuído a Glaziou

Fonte: Acervo Fundação Biblioteca Nacional.

No ano da inauguração do recém-reformado jardim público, o *Almanaque Laemmert* publicou uma matéria fazendo menção a numerosos detalhes que imprimiam com clareza as intervenções realizadas por Glaziou:

> O estabelecimento [...] recebeu no decurso do ano próximo passado melhoramentos tais, que quase equivalem a sua completa reforma. [...] as moitas de urzas sucederam maciços de variegadas flores; [...] e milhares de outras plantas do país, e das mais remotas regiões do globo, que farão as delícias dos conhecedores, e não menos sua admiração pelo vigor com que atestarão a benignidade do céu brasileiro, sob o qual podem viver, florescer e frutificar os naturais de todos os climas, seja qual for a sua espécie, desde que recebam, ou se deem a si próprios adequado tratamento e conforto. O Passeio Público é uma miniatura do jardim paisagista, mas miniatura de mão de mestre. Largas aleias areadas, de contornos docemente curvos, o cortam em diversas direções, oferecendo a cada passo novo aspecto. Um montículo proporcionado à extensão do terreno é coroado por um pavilhão rústico, de sob o qual se tem o gozo da vista da barra e de grande parte do jardim; sua base é um rochedo áspero do qual se precipita uma nascente que se estende por cerca de 100 braças, formando um ribeiro que serpenteia por sob copadas árvores, com pequenas clareiras, até perder-se num laguinho gracioso, dentro do qual existem uma ilhota e dois escolhos. Quatro alvíssimos cisnes e alguns palmípedes do país são atualmente os habitantes dessas frescas águas [...] Consignando aqui alguns dos mais notáveis trabalhos dos Srs. Fialho e Glaziou [...], sua execução, honra à inteligência, ao gosto e à atividade dos empresários de uma obra que parece não terem calculado seus interesses pecuniários, mas os do país, de que um é natural e o outro deseja ser hóspede útil. (LAEMMERT, E.; LAEMMERT, H., 1862, p. 314)

A documentação encontrada no Muséum National d' Histoire Naturelle revela que, com a conclusão da obra do Passeio Público, em 1862, Glaziou assumiu a direção do jardim e, ali mesmo, num pequeno chalé suíço escondido entre os arvoredos, de fundos para o Largo da Lapa, fixou sua residência, a qual seria sua moradia até 1889. É interessante notar que, no desenho original, o local aonde seria sua moradia já estava representado em sua obra.

Ao longo dos anos, o Passeio Público sofreu algumas modificações, como novas estátuas e bustos de personalidades brasileiras ligadas às artes, como Gon-

çalves Dias, Castro Alves, Olavo Bilac, Chiquinha Gonzaga e do grande Mestre Valentim. Em 1904, uma alteração significativa ocorreu no espaço através da eliminação do terraço que dava acesso direto ao mar para a construção da Avenida Beira-Mar. (HETZEL; NEGREIROS, 2011) Porém, ainda hoje, é possível identificar muitas espécies de árvores que, certamente, foram introduzidas pelo paisagista bretão, destacando-se os oitizeiros, figueiras, baobás, jequitibás, palmeiras-imperiais, paus-ferros e paus-mulatos.

Considerando que a interpretação das representações visuais visa enriquecer o estudo sobre a análise de um período histórico, e que isso se realiza através de observações do diagnóstico das imagens, buscando uma explicação descritiva do conteúdo que estas exercem, podemos considerar que o estudo dos projetos paisagísticos de Glaziou fornece à sociedade, e em especial à comunidade científica, informações sobre a atual condição dos jardins desse paisagista francês, além de divulgar a contribuição desse personagem sobre o conhecimento e uso ornamental da flora nativa, gerando subsídios para a reformulação dos parques e jardins de sua autoria.

Considerações finais

O objetivo desse estudo foi a análise da produção material e artística de dois viajantes do século XIX, no caso, William John Burchell (1781-1863) e Auguste François Marie Glaziou (1828-1906), em solo brasileiro, esclarecendo a maneira como estes observaram e registraram o espaço e a natureza do Brasil. As fontes iconográficas analisadas foram desenhos e pinturas realizadas pelos citados viajantes.

Foi possível conhecer a extensa produção material realizada pelos naturalistas, de forma a destacar não só uma vasta coleção de plantas e formação de herbários, como também a criação artística aliada ao propósito de conhecimento e representação da natureza.

Destacamos as trajetórias diferenciadas dos naturalistas Burchell e Glaziou, que possibilitaram experiências próprias, expressas através da ciência e da arte.

As fontes iconográficas foram ressaltadas pelo seu valor documental e estético e se colocam até os dias atuais passíveis de leituras interdisciplinares. Vale ressaltar que grande parte dessas imagens foi produzida em terras brasileiras, mas se encontra em coleções de museus europeus, a serem divulgadas em estudos científicos e artísticos.

Referências

ALLAIN, Y.-M. Le transportdes plantesetles jardins de ports. ALLAIN, Y.-M. et al. (Ed.). *Passions botaniques*: naturalists voyageur sau temps des grandes découvertes. Rennes: Ouest France, 2008. p. 33-49.

AMADURO, C. D. Os jardins da Chácara do Challet: uma análise da atuação de Glaziou em Nova Friburgo. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, abr. 2009.

ARBER, A. *Herbals*: their origin and evolution, a chapter in the history of botany (1470-1670). Cambridge: University Press, 1912.

BEINART, W.; MIDLETON, K. Transferências de plantas em uma perspectiva histórica: o estado da discussão. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 160-180, jul./dez. 2009.

BETHELL, L. Dois artistas ingleses no Brasil: Charles Landseer (1825-1826) e William John Burchell (1825-1830). *Revista IHGB*, Rio de Janeiro, ano 173, n. 456, p. 77-96, jul./set. 2012.

CARVALHO, M. C. W. A visão da paisagem na obra de William John Burchell (1781-1863). *Vitruvius*, [S. l.], ano 7, 2013. Disponivel em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/07.073/4700>. Acesso em: 7 jul. 2014.

CAMPOS, M. de F. H. Visões do Brasil através de artistas viajantes, século XIX. *A Cor das Letras*, Feira de Santana, n. 7, p. 177-194, 2006.

CASADEI, T. O. Glaziou e a Imperial Quinta da Boa Vista. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, v. 348, p. 245-249, 1985.

CUNHA, M. G. O extraordinário Glaziou. *Leituras Paisagísticas 2*: teoria e práxis. Rio de Janeiro, p. 46-59, 2006.

FÉE, A. L. A. *Cryptogamesvasculaires (fougères, lycopodiacées, hydroptéridées, equisétacées) du Brésil*. Paris: Baillière, 1869.

FERREZ, G. *O Brasil do primeiro reinado visto pelo botânico William John Burchell 1825-1829*. Rio de Janeiro: IHGB, 1966.

FOLLY, L. F. D. *A história da Praça Princeza Izabel em Nova Friburgo*: o projeto esquecido de Glaziou. 2007. 218 f. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

FRANKLIN, A. *Breve historia da Imperatriz*. Imperatriz, MA: Ética, 2005. (Ciencias Humans, v. 1).

GLAZIOU, A. F. M. Notícia sobre botânica aplicada pelo Dr. A. Glaziou.In: GLAZIOU, A. F. M. *The realities and potentialities of Brasilia's landscapes*: from forgotten myths to the invention of the world heritage, [S.l.: s. n.], 1896.

GLAZIOU, A. F. M. Liste de Plantes Du Brésil Central Recueilles em 1861-1895. *TitleBulletin de la Société botanique de France*, France, v. 3, n. 52, p. 1-661, 1905

HETZEL, B.; NEGREIROS, S. *Glaziou e as raízes do paisagismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Manati, 2011.

KURY, L. Auguste de Saint-Hilaire, viajante exemplar. *Revista Intellèctus*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 1, p. 1-11, 2003. Disponivel em: <http://www.intellectus.uerj.br/Textos / Ano2n1/Texto%20de%20%20Lorelai%20Kur.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2014.

KURY, L. Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem. *Historia, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro,v. 8, p. 863-80, 2001. Suplemento

LAEMMERT, E.; LAEMMERT, H. Passeio Público. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o ano de 1862*. Rio de Janeiro, p. 313-314, 1862

LAMMY, D. Le dessin botanique dasn la transmission des connaissances. In: ALLAIN, Y.-M. et al. (Ed.) *Passions botaniques*: naturalists voyageurs au temps des grandesdécouvertes. Rennes: Éd. Ouest-France, 2008.

LES CLEVERLY. A short biography W. J. Burchell, special agent or naturalist? [London, Prestige Art Press, 1987]

LEMOS, C. A. C. *A república ensina a morar (melhor)*. São Paulo: Hucitec, 1999.

LUZ, G. E. Goyaz, entre a forma e a função urbana:um estudo sobre a imagem da cidade no século XIX (1845-1880). 2012. 135 f. Dissertação (Mestrado em Historia) – Faculdade de História, Universidade Federal do Goias, Goiania, 2012.

MACEDO, S. S.; SAKATA, F. G. *Parques urbanos no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2002

MCKAY, H. William John Burchell, botanist. *Journal of South African Botany*, Kirstenbosch, v. 7, p. 1-186, 1941.

MARTENS, G. V. Algae brasiliensis circa Rio de Janeiro a cl. A. GLAZIOU, hortipublicidirectore, botanico indefesso, annis 1869 et 1870 col1ectae. *Videnskaligе Med Deleser Dansk Naturhistoriske Forening,* [S. l.], n. 3, p. 144-148, 1871.

MARTIUS, C. F. P. V.; EICHLER, A. G. ; URBAN, I. *Flora Brasiliensis*. [S. l.]: Monachiiet Lipsiae, 1840.

MÉRIAN, J. Y. *Glaziou e os jardins sinuosos*. Rio de Janeiro: Dantes, 2009. (Catálogo).

MILANO, M. S.; DALCIN, E. *Arborização de vias públicas*. Rio de Janeiro: Light, 2000.

NORONHA, S. O Parque da Praça da República. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. l8, p. 102-163, 1944a.

NORONHA, S. Traços Bibliográficos de Auguste François Marie Glaziou. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n. l8, p. 164-172, 1944b.

OLIVEIRA, K. C. Paramentros urbanísticos na conformação e proteção do patrimônio urbano. In: CONGRESSO INTERDISCIPLINAR EM SOCIAIS E HUMANIDADES. 2., 2013. Belo Horizonte. *Anais*... Belo Horizonte: CONINTER, 2013.

PERROTA, I. *Desenhando um paraíso tropical*: a construção do Rio de Janeiro como um destino turístico. 2011. 217. Tese (Doutorado em Historia, política e Bens Culturais) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2011.

POULTON, E. B. *William John Burchell*. London: Spottswood & Co. Ltd, 1907.

PRESTES, M. E. B.; OLIVEIRA, P. ; JENSEN, G. M. As origens da classificação de plantas de Carl Von Linné no ensino da biologia. *Filosofia e Historia da Biologia*,

São Paulo, v. 4, p. 101-137, 2009. Disponível em: <http://www.abfhib.org/FHB/FHB-04/FHB-v04-04.html>. Acesso em: 9 jan. 2015.

ROBBA, F.; MACEDO, S. S. *Praças Brasileiras*. São Paulo: EDUSP: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

SALGADO, I.; PICCINATO JUNIOR. D. Terra urbana: a relação das instituições religiosa e publica no controle do patriotismo fundiário original da cidade de Buritizal/SP. *Cadernos PROARQ,* Rio de Janeiro, n. 18, p. 238-258, 2012.

SANJAD, N.R. *Nos jardins de São José*: uma historia do Jardim Botanico do Grão Pará, 1796-1873. 2001. 213 f. Dissertação (Mestrado em Geociencias) – Instituto de Geociências, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

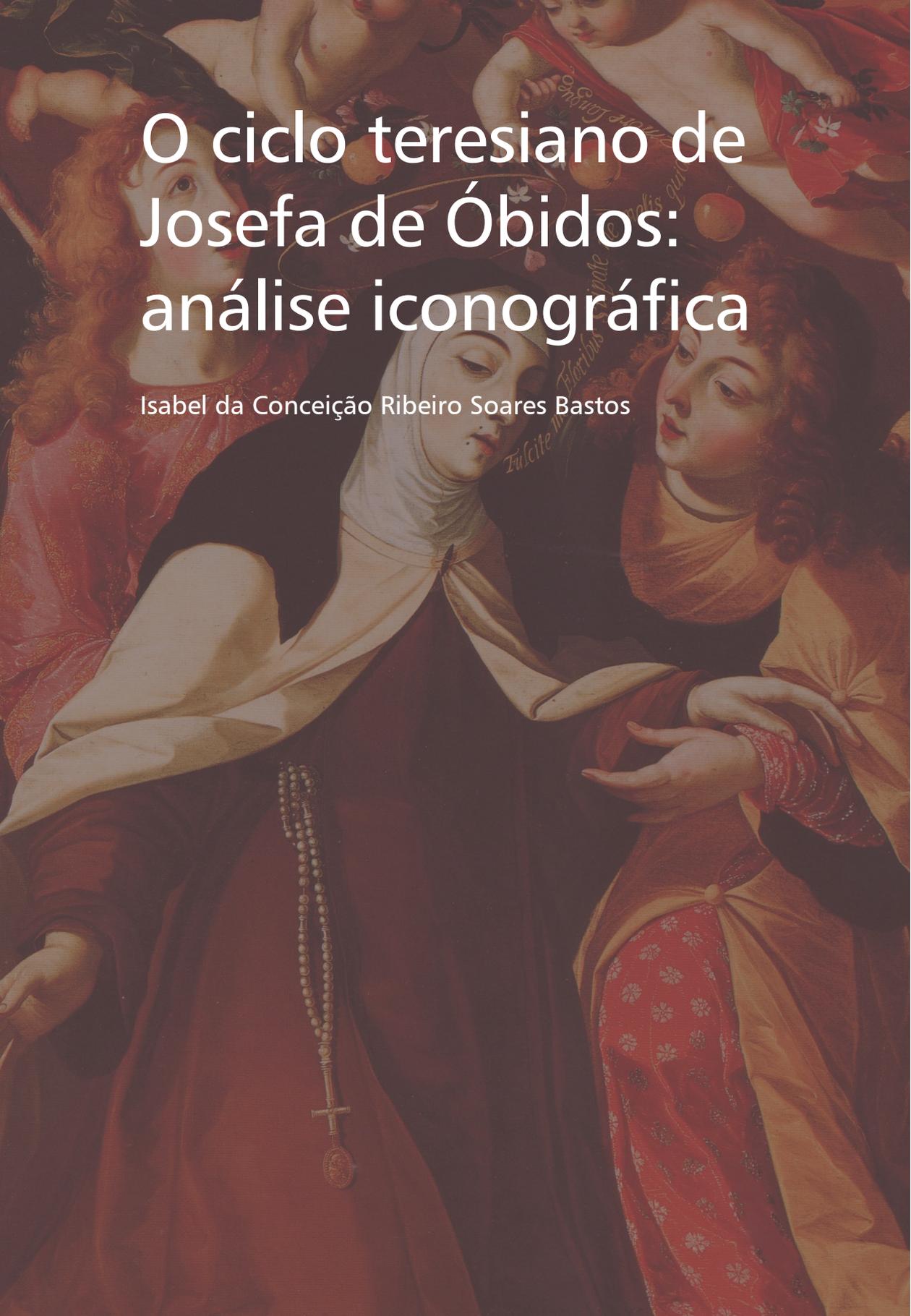
SEGRE, R. et al. Os panoramas multi-layer: um hiperdocumento iconográfico da historia da cidade do Rio de janeiro. In: CONGRESSO DA SOCIEDADE IBERO-AMERICANA DE GRÁFICA DIGITAL, 13., 2009, São Paulo. *Anais*... São Paulo: SIGRADI, 2009.

STEARN, W. T. *An introduction to the species plantarum and cognate botanical works of Carl Linnaeus*. London: printed for the Ray Society; sold by Quaritch, 1957.

STEWART, R.; WARNER, B. William John Burchell: the multi-skilled polymath. *South Africa Journal Science*, Johannesburg, v. 108, n. 11-12, 2012. Disponivel em: <http://www.sajs.co.za/sites/default/files/publications/html/1207-10766-1-PB.html>. Acesso em: 12 jan. 2014.

TERRA, C. G. *Os jardins no Brasil no século XIX*: Glaziou revisitado. 2. ed. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2000

TOGNON, M. O desenho e a historia da técnica na arquitetura do Brasil colonial. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 27, n. 46, p. 547-556, jul./dez. 2011.

VALENTE, M. C. et al. O jardim do passeio público do Rio de Janeiro. *Paisagismo.* Rodriguésia, n. 31, p. 235-319, 1979

O ciclo teresiano de Josefa de Óbidos: análise iconográfica

Isabel da Conceição Ribeiro Soares Bastos

Josefa de Óbidos: notas biográficas

Josefa de Ayala Camacho Figueira Cabrera Romero, conhecida posteriormente como Josefa de Óbidos,[1] nasceu em Sevilha, no ano de 1630, filha de Baltazar Gomes Figueira e D. Catarina de Ayala Camacho Cabrera Romero.

O seu pai, reputado pintor português, estudara em Sevilha, Espanha, após alguns anos em Cádis como militar. O estudo de pintura, efetuado na oficina de Juan del Castillo, permitiu-lhe o contato com a meritória pintura espanhola, em pleno *Siglo d'Oro*. Num inventário de bens, datado de 1675, menciona-se que possuía uma coleção de estampas italo-flamengas e francesas, que passariam de Cornelis Cort a Anton e Jerónimo Wierix. (SERRÃO, 2001) Foi do seu pai, e por via indireta (já que deixou a Espanha, em 1633), que Josefa Romero herdou essa influência espanhola, como o claro-escuro e o gosto pelo natural do *bodegón*. Outra influência se adiciona a esta: o amendoado dos olhos, presente na maioria das feições que pintou, dá conta de uma influência da escola Coim-

1 Doravante utilizaremos Josefa de Óbidos.

bra, já existente na geração prévia – onde destacamos os pintores Vicente Gil e Manuel Vicente. Carlos Moura (1986) refere ainda o paralelismo estilístico com a chamada oficina do mestre do Sardoal, localizada em Coimbra, e onde Josefa de Óbidos passou algum tempo da sua juventude.

No decurso da sua obra artística, Josefa de Óbidos tratou quer temas de carácter profano, como os seus *bodegones*, quer temas de carácter religioso, mostrando apetência para ambos os géneros. Destaca-se na sua pintura uma sensibilidade particular com que trata os temas, sendo a *morbidezza*, a doçura com que trata as personagens, uma característica absolutamente inseparável da obra artística da pintora.

Em relação aos temas religiosos, sobretudo no caso de Josefa de Óbidos, talvez não seja errado colocar igualmente a hipótese de provirem quer de desejos específicos dos seus encomendantes, quer de uma vivência religiosa sua, de onde se destaca, em 1644, um estágio no convento agostiniano de Sant'Ana de Coimbra, bem como um internato no convento de Semide. (SERRÃO, 2001)

Entre o acervo de obras que cria ao longo da vida, Josefa de Óbidos executou, no ano de 1672, um ciclo de pinturas sobre Santa Teresa de Jesus, encomendadas por frades carmelitas da comunidade de Cascais e localizadas na igreja matriz da mesma por localidade. José Hernandez Diáz (1967, p. 12) considerou essas pinturas "pobres de desenho e modelado e apenas se salvam pela boa utilização da cor".[2]

A Igreja de Santa Maria, em Óbidos, possui também, da mesma artista, uma pequena pintura dedicada a Santa Teresa.

Santa Teresa de Ávila: vida, culto e atributos iconográficos

Teresa de Cepesa D'Avila y Ahumada nasceu em Ávila, em Castela-a-Velha, no dia 28 de Março de 1515, como um dos nove filhos de Beatriz de Ahumada e de Don Alonso. Teresa e seu irmão Rodrigo herdaram da mãe o gosto pela leitura. Em tenra infância, ansiavam ser mártires, talvez impulsionados por lerem o *Flos Sanctorum*. A biblioteca de casa possuía livros de Cícero, Boécio, Séneca. Além destes, de teor mais clássico, destacavam-se também obras literárias cristãs, como os *Cânticos Religiosos*, de Perez de Guzman, e o *Retablo de la vida de Cristo*, de Juan Padilla. (SACKVILLE-WEST, 1946) Em 2 de novembro de 1535, Teresa fugiu de casa para entrar no Mosteiro da Encarnação. Exatamente no mesmo dia do ano seguinte, Teresa de Ávila recebeu o hábito de Carmelita. Adoecia frequentemente, com alguma gravidade, aproveitando para ler obras como o *Terceiro Abecedário*, de F. de Osuna, e as *Morales*, de S. Gregório Magno. Mais tarde, em

2 "pobres de dibujo y modelado y relativamente se salvan por lo grato del color".

1554, considera dar-se a sua segunda conversão. Nesse mesmo ano, leu as *Confissões*, de Santo Agostinho.[3] No ano de 1557, possui o seu primeiro *arroubamento*. Daí em diante, teria diversas visões.

Em 1559, Santa Teresa, por não conhecer o latim, viu-se privada do gosto da leitura, quando Valdés publicou o índice dos livros proibidos – muitos deles, traduções espanholas dos clássicos cristãos latinos. Em 1560,[4] sofre a transverberação (do latim *transverberare*, "passar através de"), nome dado a um dos momentos extáticos de Santa Teresa, descrito por ela própria como tendo um serafim atravessando-lhe o peito com uma seta ardente. Existem ecos bíblicos da transverberação. O Cântico dos Cânticos refere, no capítulo oitavo versículo sexto: "Grava-me como selo em teu coração". Sendo que o selo é de amor, "ardores são chamas de fogo, são labaredas divinas", é curioso verificar o paralelismo encontrado entre a transverberação e esse episódio dos Cânticos. De igual forma, Jr 9 "Mas, no meu coração, a sua palavra era um fogo devorador".

Pela transverberação e sua associação ao fogo, Santa Teresa de Ávila seria conhecida, após a sua morte, como Seráfica.[5] Posteriormente a esta data, Santa Teresa dedicou-se à escrita e outra grande obra: a reformação da Ordem Carmelita. Foi em Évora que se submeteram as provas de imprensa dos escritos de Santa Teresa pela primeira vez, de forma a chegar ao grande público. (TERESA DE JESUS, [1962]) As suas obras foram vilipendiadas pela censura, demorando algum tempo a serem aceitas, bem como a surgirem as primeiras publicações sem reticências nem supressões de partes ou capítulos inteiros.

De forma a expandir a reforma da Ordem Carmelita, Santa Teresa de Ávila pediu o apoio de S. João da Cruz – apoiante e caro amigo de Santa Teresa. S. João da Cruz seria encarcerado; Santa Teresa de Ávila fora aconselhada a recolher-se num convento.

Santa Teresa faleceu a 4 de outubro, em Alba de Tormes. Foi beatificada em 1610 e canonizada em 1622, juntamente com São Filipe de Neri, Inácio de Loiola e Francisco de Xavier. A sua festa litúrgica celebra-se a 15 de outubro. É considerada patrona dos carmelitas, mediadora pelas almas do purgatório e protectora de todos os que padecem de doenças cardíacas.

As suas diversas obras seriam consideradas como parte fundamental da literatura do *Siglo del Oro* espanhol.

3 No seu Livro da Vida, capítulo 9, parágrafos 7 e 8, refere a afeição que possui ao Santo e a essa obra.

4 Seguindo a cronologia do livro Teresa de Ávila, [1962]. Louis Réau (1998) menciona, para o mesmo momento extático, o ano de 1559.

5 É de referir a semelhança com Santa Catarina de Siena, que recebeu o mesmo título de Seráfica: Santa Catarina a de Virgem Seráfica e Santa Teresa de Ávila como Doutora Seráfica.

Análise do ciclo teresiano: Santa Teresa de Ávila inspirada pelo Espírito Santo

Figura 1 – Josefa de Óbidos, Santa Teresa de Ávila inspirada pelo Espírito Santo Igreja da Assunção, Cascais
Fonte: Bastos (2011).

Santa Teresa de Ávila, sentada e com vista a três quartos, fixa os seus olhos na pomba que irrompe da claridade, entre pequenas cabeças aladas de anjos. O seu nimbo circular possui um efeito raiante no meio, possivelmente significativo da inspiração e presença divina. A este propósito, S. Gregório Magno (1993, p. 146) menciona: "Portanto, ao brilhar exteriormente aquela luz aos seus olhos, uma luz interior se lhe acendeu no espírito; e porque arrebatou o ânimo do vidente às coisas superiores, fez-lhe ver quanto eram pequenas as inferiores".

Este tipo de conhecimento interior dado pelo Espírito Santo é uma *charisma* (graça). A *charisma* recebeu, pela pena de S. Paulo, o nome plural de *pneumatiká*, "dons do espírito", de onde derivou a pneumatologia, ciência dos dons do Espírito. Nesta pintura, podemos relacionar o aparecimento do Espírito Santo à Santa Teresa de Ávila, com duas *charismas:* a palavra de sabedoria e a palavra de conhecimento (respectivamente, *logos sofias e logos gnôsêos*).[6]

Sobre a mesa, o rosário; entreveem-se, entre a penumbra e a luz, alguns livros, um rolo; surge, ainda, no lado direito, uma referência à capacidade de fiar. Santa

6 Utilizamos a terminologia apreendida em (2011, p. 202).

Teresa de Ávila havia deixado a recomendação para que as Carmelitas Descalças ganhassem algum dinheiro através do trabalho, sobretudo o manual, normalmente associado à mulher: fiar. Nas suas Constituições de 1567, refere: "Não se ocupem em trabalho mais fino, mas em fiar ou coser[...]". (TERESA DE JESUS, [1962], p. 1041) Pode, ainda, associar-se ao Provérbio bíblico: "A sua mão pega na roca e os seus dedos fazem girar o fuso", bem como "Ela procura lã e linho e trabalha de boa vontade com as suas mãos". (BÍBLIA, 2006, Prov, 31: 13) Estes sinais são ainda demonstrativos dos seus dotes como Esposa mística de Cristo.

A iconografia do Santo ou Santa que escreve sob inspiração divina é semelhante a outras representações da mesma temática, sendo exemplo a de São Gregório I, dito o *Magno*, cuja obra Santa Teresa de Ávila leu. Não podemos deixar de sublinhar o efeito instrutivo dessa semelhança, ao estabelecer claramente uma referência de paralelismo entre São Gregório Magno, sendo Doutor da Igreja, e Santa Teresa de Ávila, como Doutora. A pomba é, ainda, o atributo de outros Doutores da Igreja, nomeadamente Santo Agostinho, São Tomás de Aquino e São Jerónimo. Também é emblema da candura e da inspiração divina, aparecendo em Santo Inácio de Loiola, São João Crisóstomo, e os já referidos São Tomás de Aquino e Santo Agostinho.

O significado da pomba branca ganha no Cristianismo o privilégio de ser símbolo de Cristo, da Igreja,[7] do Espírito Santo, bem como símbolo da alma, do espírito em sentido geral.[8] Santa Teresa conhecia este significado:

> Tenho para mim que uma alma, que chega a este estado, já não fala nem faz coisa alguma por si mesma, senão que, de tudo quanto ela há-de fazer, tem cuidado este Soberano Rei. Oh! Valha-me Deus, quão claramente se entende aqui a declaração do versículo do Salmo 54 e se vê, que tinha razão o salmista – e a terão todos – em *pedir asas de pomba*! Entende-se claramente que é voo o que o espírito dá para se levantar acima de tudo, o criado e de si mesmo, em primeiro lugar; mas é voo suave, é voo deleitoso, voo sem ruído. (TERESA DE JESUS, [1962], p. 165, grifo do autor)

A pomba é, ainda, símbolo da castidade, inocência e fidelidade conjugal e, nessa linha de significados, também símbolo da esposa, dado que o Cântico dos Cânticos observa "Amiga minha, minha pomba, minha bela".

7 Não abordaremos aqui o significado que a pomba possui na mitologia greco-romana, dado não se enquadrar imediatamente no objectivo deste estudo, relativo ao significado no catolicismo. (RÉAU, 2008, p. 101)

8 Isto é visível na vida de S. Bento, que, ao falar de Santa Escolástica, refere: "Três dias depois, estando ele em seu aposento, levantou aos olhos ao céu e viu a alma de sua irmã, saída do corpo, penetrar no santuário celeste em forma de pomba". (MAGNO, 1993, p. 143)

Santa Teresa de Ávila Esposa Mística

Figura 2 – Josefa de Óbidos, Santa Teresa de Ávila Esposa Mística Igreja da Assunção, Cascais
Fonte: Bastos (2011).

Santa Teresa de Ávila é aqui representada como esposa mística de Cristo e representativa da Igreja, a mesma esposa que surge simbolicamente, segundo teólogos, no Cântico dos Cânticos. É também a frase do Cântico dos Cânticos que Santa Teresa diz, na frase que sai pela sua boca: "*Fulcite me floribus, stipate me malis, quia amore langueo*". Trata-se de uma citação da *Vulgata*; frase que não surge nas gravuras de Cort ou Wierix, que poderíamos associar a esta pintura.

Segundo o versículo Bíblico da Vulgata, tratam-se exactamente de flores – *floribus* – e de maçãs – *malis* – o que as duas figuras angélicas no lado superior da pintura oferecem à Santa Teresa, enquanto outras duas figuras angélicas, de tamanho maior, suportam a Doutora Seráfica, que parece desmaiar de amor, tal como o versículo, languecendo a sua face pálida, o seu ar de queda e de desfalecimento. De notar também o seu rosário, preso ao cinto, de contas brancas e cruz invertida, tendo no extremo uma medalha. (BIBLE, 2008)

Muitas Bíblias, apoiando-se na *Vulgata* como fonte, falam de flores ao traduzir a frase. Curioso, todavia, constatar que o original, em hebraico, teria escrito não "flores", mas sim "bolos de passas". (BIBLE, 2008, p. 1392) Trata-se de um erro que persistiu, parece, desde a *Vulgata*. Guilherme de Thierry (1962) men-

ciona, acerca do *fulcite me floribus*, *stipate me malis*, o mesmo significado que lhe atribuíra Bernardo de Claraval:

> As flores designam a vida nova e todavia terna dos principiantes; e os frutos significam a fortaleza com que vão adiantando em virtude os proficientes e a madurez dos perfeitos.[…] Mas se preferis que, seguindo o sentido moral, apliquemos tudo isto a uma alma em particular, vos direi que as flores significam a fé, e os frutos as boas obras. (SAN BERNARDO, 1955, p. 340)

Durante o decurso deste trabalho, pudemos ainda verificar que, na exegese de Orígines, o termo utilizado não seria o erro contemporâneo da tradução por "flores", nem o correto "bolo de passas", mas um outro erro. Orígines dá a conhecer o erro de tradução do grego por "perfumes": "No texto grego, temos: '*Sustentem-me* '*com amyrois*'', referindo assim o *amyron*, um tipo de árvore que os tradutores latinos confundiram com a mirra, porque o traduziram com *perfumes*". (ORÍGENES, 1994, p. 233, grifo do autor) Não seria também "fortalecei-me com maçãs", mas sim "apoiai-me nas maçãs", aparentemente referindo-se a uma macieira:

> […] elucidada com os mistérios do esposo, a esposa, como pasma e ferida pela admiração de tudo isso, pede aos amigos e compamheiros do esposo que a mantenham firme, e, como se desfalecesse, que, a sustenham apoiada um pouco sobre a árvore do *amyro* ou sobre a macieira. Enferma, efectivamente, pela ferida de amor, busca com dificuldade o alívio das árvores e dos bosques. Isto, segundo a letra. (ORÍGENES, 1994, p. 234, grifo do autor)

Santa Teresa de Ávila faz, ao longo das suas várias obras, diversas menções ao Cântico dos Cânticos. O Prólogo dos *Conceitos do Amor de Deus* diz o seguinte:

> O Senhor tendo-me dado, desde alguns anos para cá, um grande gosto cada vez que ouço ou leio algumas palavras dos Cantares de Salomão, e isto em tanto extremo que, sem entender com clareza o latim em língua vulgar, a minha alma mais se recolhia e movia então, que com os livros muito devotos que entendo, isto é quase o normal e, ainda que mo declarassem em vernáculo, também não o entendia melhor…que sem entendê-lo minha…apartar minha alma de si. (TERESA DE JESUS, [1962], p. 973)

A representação de Santa Teresa Esposa Mística tem importantes paralelismos com a iconografia presente na transverberação. Esta pode dever-se a uma semelhança teológica: entre a transverberação e o desfalecimento enquanto

Esposa dos Cânticos, encontra-se a mesma ideia subjacente, a da *vulnusamoris*, aferida de amor referida nos Cânticos, o que levou a uma "contaminação" iconográfica. Podemos estabelecer semelhanças relevantes também com a iconografia do êxtase de vários outros santos, como São Francisco de Assis, Santa Margarida de Cortona, Santa Rosa de Lima etc.

Oferta do colar místico a Santa Teresa de Ávila

Figura 3 – Josefa de Óbidos, Oferta do colar místico Igreja da Assunção, Cascais
Fonte: Bastos (2011).

Santa Teresa de Ávila situa-se a meio da composição, encontrando-se de perfil, com nimbo simples. Vestida da forma usual como carmelita, segura nas mãos cruzadas ao peito um rosário de contas brancas. Recebe ainda o colar da Virgem, coroada, e de S. José, reconhecível pelo atributo da açucena. S. José e a Virgem aparecem a três quartos. Várias cabeças de pequenos anjos (embora algumas com ar de semelhança) observam a cena sacra.

A Virgem surge representada em vestes de azul e rosa, representação comum no que toca à sua iconografia. Todavia, a quando desta visão de Santa Teresa, a Doutora refere que estaria vestida de outra forma: "Era grandíssima a formosura que vi em Nossa Senhora. [...] Vestia de branco, num grandíssimo resplendor". (TERESA DE JESUS, [1962], p. 279) Destacamos um pormenor iconográfico importante: no peito, abaixo do laço do seu manto, encontra-se uma peça de joalheria com a representação da *Anunciação*. Este tipo de pormenores passa facilmente despercebido a uma visão longínqua da pintura em questão.

A entrega do colar místico segue também os escritos biográficos de Santa Teresa de Ávila, este momento sendo retirado do *Livro da Vida:*

[…] Parecia-me, estando assim, que me via vestir uma roupa de muita brancura e claridade. A princípio, não via quem ma vestia; depois, vi a Nossa Senhora a meu lado direito e a meu Pai S. José à esquerda, que me vestiam aquela roupa. Deu-se-me a entender que já estava limpa de meus pecados. Acabada de vestir e com grandíssimo deleite e glória, logo me pareceu Nossa Senhora pegar-me nas mãos. Disse-me que Lhe dava muito gosto sendo devota do glorioso S. José; que tivesse por certo que, o que eu pretendia do mosteiro, se havia de fazer e nele se serviria muito o Senhor e a eles ambos; que não temesse que nisto houvesse jamais quebra, embora a obediência que dava não fosse a meu gosto, porque Eles nos guardariam e já Seu Filho nos tinha prometido andar connosco. Para sinal de que isto se cumpriria, dava-me aquela jóia. Pareceu-me, então, que me tinha deitado ao pescoço um colar de ouro muito formoso e preso a ele uma cruz de muito valor. Este ouro e pedras são tão diferentes das de cá, que não têm comparação. Sua formosura alcança compreender de que era a roupa, nem como imaginar a alvura que o Senhor quer que se nos represente [...]. (TERESA DE JESUS, [1962], p. 279)

Visão da Santíssima Trindade

Figura 4 – Josefa de Óbidos, Visão da Santíssima Trindade Igreja da Assunção, Cascais

Fonte: Bastos (2011).

Santa Teresa de Ávila surge entre a Trindade Celeste. Cristo, ao lado direito da Santa, tem, na mão, o estandarte com as *Arma Christi*; Deus-Pai, ao lado esquerdo de Santa Teresa, segura, com a sua mão esquerda, o globo do mundo,[9] ornado com uma cruz, representativo do poder da Igreja no globo terrestre e da Redenção da Humanidade pela Cruz, sendo que a sua outra mão faz um gesto de bênção. Deus-Pai veste uma capa de asperges, cuja orla está decorada com diversas cenas da vida de Cristo (Figura 4).

No topo, ao centro, a pomba do Espírito Santo, completando a Trindade. Santa Teresa aparece de perfil, permanecendo com os seus atributos habituais e que surgem nas outras pinturas; nomeadamente, o hábito carmelita, o nimbo simples, o rosário de contas brancas, com cruz invertida e medalhão com a representação do Santíssimo. A frase que sai dos lábios de Deus-Pai relaciona-se inteiramente com uma frase do *Livro da Vida*, presente nas obras literárias da Santa: "uma vez havia estado assim mais duma hora, mostrando-me o Senhor coisas admiráveis, parecendo-me que não se tirava de ao pé de mim. Disse-me: Olha, filha, o que perdem os que são contra Mim; não deixes de lhes dizer isto". (TERESA DE JESUS, [1962], p. 320)

A visão da Trindade tem, segundo teólogos, também uma ligação com o Casamento Místico:

> As particularidades do método no qual o Casamento Místico aparece são tomadas de Santa Teresa, como sendo a primeira contemplativa a entrar em detalhes sobre esta conexão. Deus é visto a descer, sob a forma de Trindade, para atingir os mais íntimos locais da alma que chegou a este grau – o mais alto cuja obtenção é possível durante a vida – e, portanto, fazendo da Sua presença conhecida por meios de uma visão intelectual da Trindade dentro de si. (SCARAMELLI, 2005, p. 84)

Transverberação de Santa Teresa de Ávila

Santa Teresa de Ávila é apresentada com a face pálida e desfalecendo, sendo sustentada por duas personagens angélicas e atingida por uma seta longa, de ponta escura e da qual emana fogo, seta esta empunhada pelo anjo à sua esquerda. A pintura de Josefa de Óbidos parece corresponder quase literalmente à seguinte descrição de Santa Teresa de Ávila:

9 Este globo, assim como o estandarte, é elemento que foi repetido na obra de Josefa de Óbidos, apesar de associado a outros temas. É o caso do Menino Jesus Salvador do Mundo. Embora tenha sido um tema que não aprofundamos, deixamos o apontamento da similitude.

Figura 5 – Josefa de Óbidos, Transverberação de Santa Teresa de Ávila Igreja da Assunção, Cascais

Fonte: Bastos (2011).

> Via um anjo ao pé de mim, para o lado esquerdo, em forma corporal, o que não costumo ver senão por maravilha. [...] Via-lhe nas mãos um dardo de oiro comprido e, no fim da ponta de ferro, me parecia que tinha um pouco de fogo. Parecia-me meter-me este pelo coração algumas vezes e que me chegava às entranhas. Ao tirá-lo, dir-se-ia que as levava consigo, e me deixava toda abrasada em grande amor de Deus. (TERESA DE JESUS, [1962], p. 237)

É relevante constatar que a diferença fundamental entre o trecho supracitado e a obra pictórica de Josefa de Óbidos é a inclusão de dois anjos adicionais, indo os pormenores restantes de acordo com o texto. Apesar de, na pintura, não ser exactamente explícito o material do dardo – se de ouro, se de outro material –, a ponta possui uma coloração que a associa ao ferro, de forma similar ao dito no texto. Também o *Flos Sanctorum* refere este momento:

> Cresceu com similhantes favores em Thereza o fogo do divino amor e costumava ver junto a si da parte esquerda um Anjo de grande formosura, tão viva e abrazada que lhe parecia seraphim, o qual trazia nas maos uma setta de oiro com a ponta abrazada em fogo, e com ella lhe trespassava o coração. (ROSÁRIO, 1870, p. 161)

A nível cromático, predominam, na composição, tons quentes, como o laranja, o castanho e o vermelho, enfatizando a temática ligada ao fogo. O fundo não apresenta paisagem, trata-se de um fundo colorido com gradações tonais, não assumin-

do particular importância. A atenção do espectador foca-se nas quatro personagens representadas, que podem ser inscritas numa forma circular visual e iluminadas através dos métodos bem-conhecidos do movimento denominado como Barroco, onde sombra e luz apoiam o efeito de teatralidade. De facto, a luz, que inicialmente se poderia considerar como vindo do topo para o lado direito – segundo, até, o indicador no fundo –, é contrária imediatamente, ao observar uma difusão que abarca a face, o traje ornado do anjo, ao lado direito de Santa Teresa, e a pequena sombra, seguida de imediata luz que ilumina a face dos anjos do lado esquerdo.

Santa Teresa de Ávila, identificada pela iconografia da transverberação, hábito carmelita e nimbo, é rodeada por três figuras identificadas como angélicas pela presença de asas – tendo, pelo menos, em duas das figuras angélicas e de forma óbvia, duas asas cada. Apesar deste pormenor, pela cor ruiva dos cabelos e pela presença do laranja e vermelho nas suas vestes, associam-se à representação dos serafins.

Pseudo Dionísio Aeropagita (1995) refere o nome "serafim" como significante de inflamado ou incandescente, atribuindo-lhes a propriedade do fogo e descrevendo as suas capacidades como:

> [...] calor permanente, capacidade de gravar a sua marca nos subordinados prendendo e levantando neles a chama e o amor parecido, o poder de purificar por meio de chama ou raio luminoso, aptidão para menter evidente e sem mancha a luz e a sua iluminação, bem como de afugentar as trevas e qualquer sombra. (PSEUDO DIONÍSIO AEROPAGITA, 1995, p. 177)

Sendo o serafim um ser angélico, de fogo e ligado ao amor divino, como demonstramos, a sua iconografia e significado teológico relacionam-se, ainda, de forma mais coerente, com as figuras pintadas por Josefa de Ayala. A transverberação[10] é directamente relacionada com a ferida de amor dos Cânticos; trata-se de uma *vulnusamoris*, uma ferida de amor. Também as lanças, segundo o mesmo autor, representam "[...] a capacidade de separar as coisas dessemelhantes, a claridade aguda e a eficácia dos seus poderes de discernimento". (PSEUDO DIONÍSIO AEROPAGITA, 1995, p. 231)

Quanto a pormenores, é importante referir que a cruz do rosário da transverberação por Josefa de Óbidos representa de uma Cruz Patriarcal, cruz esta composta por duas linhas horizontais, a primeira menor que a segunda. Recebe também o nome de Cruz de Lorena. (CROSNIER, 1848, p. 94)

10 A transverberação tem também uma ligação estreita com a ferida lateral de Cristo, sendo que a lança serviria para atingir o coração. A Beata Doroteia da Prússia refere que foi transverberada por cinco setas, significativas, possivelmente, das cinco chagas de Cristo. Actos semelhantes ocorreram com Beatriz de Nazareth, Santa Gertrudes de Helfta e Santa Veronica Giuliani.

Influência da gravura no Ciclo Teresiano

Como referimos anteriormente, Baltazar Gomes Figueira, pai da pintora, possuía uma colecção de estampas de variadas proveniências, entre as quais se conta estampas de Cornelis Galle e Anton Wierix.

A influência da gravura de Adriaen Collaert e Cornelis Galle poderá, de facto, ter servido como inspiração à pintura de Josefa de Óbidos para a composição de Santa Teresa, inspirada pelo Espírito Santo. São, todavia, poucas as semelhanças: a pomba surge de lado, diferente da criação pela pintora portuguesa. Não possui a inscrição latina, não se insere num espaço arquitectónico e possui mais detalhes, o que toca a outras associações, como é o caso do fuso, como referimos anteriormente. Observe-se, ainda, a inclusão dos pequenos anjos como testemunhas da cena, conferindo-lhe um aspecto mais claramente associado ao divino, uma nota comum das pinturas de Josefa de Óbidos.

Na cena da Oferta do Colar, Josefa de Óbidos aparenta ter-se inspirado numa gravura de Galle do mesmo tema. Retirando cenas acessórias, como a visível pela *veduta* do lado direito, a pintora concentrou-se no momento essencial: a oferta do colar por parte da Virgem e S. José, santo que Santa Teresa tinha em larga conta.

A pintura da Visão da Trindade demonstra que a pintora retirou novamente o cenário acessório, localizado na parte inferior da gravura, representando Santa Teresa de Ávila na presença da Trindade, não deixando de representar as figuras com a sua sensibilidade própria. A filactera nas mãos de Cristo desaparece, tornando-se na pintura de Josefa uma frase simples, surgida no ar, à semelhança do que acontece nas restantes pinturas do ciclo.

O seu tratamento do tema da transverberação possui algumas semelhanças com uma estampa da autoria de Anton Wierix, com o mesmo título.[11] Nesta, um anjo, localizado à esquerda da Santa, empunha uma seta com fogo na ponta, de forma semelhante ao que acontece na pintura de Josefa de Óbidos. À direita de Santa Teresa de Ávila, dois anjos mais pequenos, que a amparam – o que surge, de igual modo, na pintura de Josefa, ainda que modo diferente. Santa Teresa aparenta estar ligeiramente inclinada para trás, mas sem aparente expressão de dor. Acima da Doutora da Igreja, no topo da composição, vislumbram-se anjos que lançam flores, e ainda algumas cabeças de anjo, bem como a figura de Deus-Pai. Aos pés de Santa Teresa, flores. Todo o cenário localiza-se num fundo com apontamentos de arquitectura, como o provam as colunas laterais à transverberação.

11 As semelhanças com gravuras de Wierix foram referidas por Sobral (1996).

A Santa Teresa de Wierix é inspirada no modelo a partir do real – nomeadamente, o modelo de Fray Juan de la Miseria, que a retrata ainda em vida. Por essa razão, apresentam várias semelhanças.

Em oposição, a transverberação de Santa Teresa, por Josefa de Óbidos, nada ou pouco tem a ver com o mesmo momento representado por Gianlorenzo Bernini em escultura. Bernini opta por representar Santa Teresa como uma personagem idealizada – sem traços particulares identificativos na face, como os sinais referidos. O anjo que empunha a seta surge do lado direito da Doutora Seráfica, ao contrário do referido nos textos de Santa Teresa de Ávila.

Incoerências do conjunto: a representação dos sinais de Santa Teresa de Ávila

Segundo os relatos de época, Santa Teresa possuía pele branca, cabelos pretos, boca regular com lábio superior fino, inferior grosso e descaído, e com a particularidade de ter, no rosto, três pequenos sinais: o primeiro localizado na metade inferior do nariz, o segundo, entre o nariz e a boca e, o terceiro, logo abaixo da boca: "Tinha três sinaes em o rosto, que ainda a ele puderão accrescentar lhe graça (tanta era a que lhe davão) todos tres da parte esquerda, huquasi em o meyo da face, outro entre o nariz, & a bocca, & o outro abaixo della." (FUSEIRO, 1691, p. 24)

Josefa de Óbidos demonstra, no ciclo Teresiano, uma procura pela fidelidade na expressão da imagem, na medida em que incluiu estes pormenores nas suas pinturas. Contudo, só na transverberação e na pintura *Visão da Trindade* conseguiu a representação fiel dos ditos sinais, estando localizados no lado oposto nas restantes pinturas.

Conclusão: significado iconológico do ciclo teresiano

Mais que mero conjunto de pinturas, tendo como linha de conta a vida de Santa Teresa de Ávila, segundo os seus escritos autobiográficos e poéticos, pela via literária, e segundo gravuras, pela via de inspiração ao nível das imagens, o Ciclo Teresiano, efectuado por Josefa de Ayalla (e, talvez, sua oficina), possui particularidades curiosíssimas a nível dos detalhes inseridos nas pinturas. Representações de miniatura nas medalhas dos rosários; inserção de momentos da vida e da Paixão de Cristo no manto de Deus-Pai; procura da representação da fisionomia da Santa; todos estes elementos são inovadores e não se adquiriam com a mera leitura das obras (mesmo que completas) de Santa Teresa de Ávila ou com a utilização de gravuras para a criação destas imagens.

Concluímos, então, que não se tratam de pinturas tão ingénuas quanto se possa inicialmente pressupor. Na verdade, apontam na direcção de conhecimen-

tos religiosos que Josefa de Óbidos eventualmente terá tido. Conhecimentos que poderão explicar os detalhes – mesmo com erros – nas pinturas em estudo.

O Ciclo Teresiano, profundamente ligado ao tema do Casamento Místico, possui ainda sentido no espaço da Igreja da Assunção, onde alguns painéis de azulejo datados do século XVIII possuem como tema a Virgem subindo as escadas do Templo de Jerusalém, os Esponsais da Virgem, a *Anunciação*, mas também a história da filha de Jefté, ligada à virgindade. Todos esses temas teriam um significado mais profundo para a vida e para os olhos de uma religiosa.

Referências

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. 5. ed. Fátima: Centro Bíblico dos Capuchinhos, 2006.

BIBLE. Inglês. *A reader's hebrew bible*. [S. l.]: Zondervan, 2008.

BIBLIA.Latim. *Biblia sacra iuxtavulgatam version em*: editionem quartam emendatam. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1994.

CROSNIER. M. I. *Iconographie chrétienne ou étude des sculptures, peintures, etc*. Paris: Typ. A. Hardel, 1848.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J. *Josefa de Ayala*: pintora Iberica del siglo XVII. Sevilla: [s. n.], 1967.

FUSEIRO, N. B. *Vida da gloriosa virgem a madre Santa Thereza de Jesus, fundadora, e reformadora das Carmelitas descalças, e descalços*: dedica a Virgem Nossa Senhora da Encarnaçam. Lisboa: Officina de Francisco Villella, 1691. Disponível em: <pdf. http://purl.pt/17447/4/>. Acesso em: 16 mar. 2014.

GUILLAUME DE SAINT-THIERRY. *Exposé sur le cantique des cantiques.* Paris: Du CERF, 1962. (Textes Monastiques d'Occident, n. 8).

MANGO, S. G.*Vida e milagres de S. Bento*: segundo Livro dos Diálogos de S. Gregório. Santo Tirso: Edições Ora & Labora, 1993.

MOURA, C. *História da arte em Portugal*: o limiar do Barroco.Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

ORÍGENES, comentario al cantar de los cantares. 2. ed. Madrid: Ciudad Nueva, 1994. (Biblioteca de patrística, 1).

PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA. *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1995.

RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano.* 2. ed. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008. (Cultura artística, 3).

RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano:* Iconografía de los santos. 2ª ed. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000. Tomo 2, v. 3.

RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano*: Iconografía de los santos. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998. Tomo 2, v. 5.

ROSÁRIO, D. *Flos Sanctorum ou historia das vidas de Christo e sua santissima mãe e dos santos e suas festas*. Nova edição augmentada com os santos modernos e outros omittidos nas edições anteriores. Lisboa: Typographia Universal, 1870. v. IV.

SACKVILLE-WEST, V. *A águia e a pomba*: Santa Teresa de Ávila – Santa Teresa de Lisieux:estudo de contrastes. Lisboa: Edições Gama, 1946.

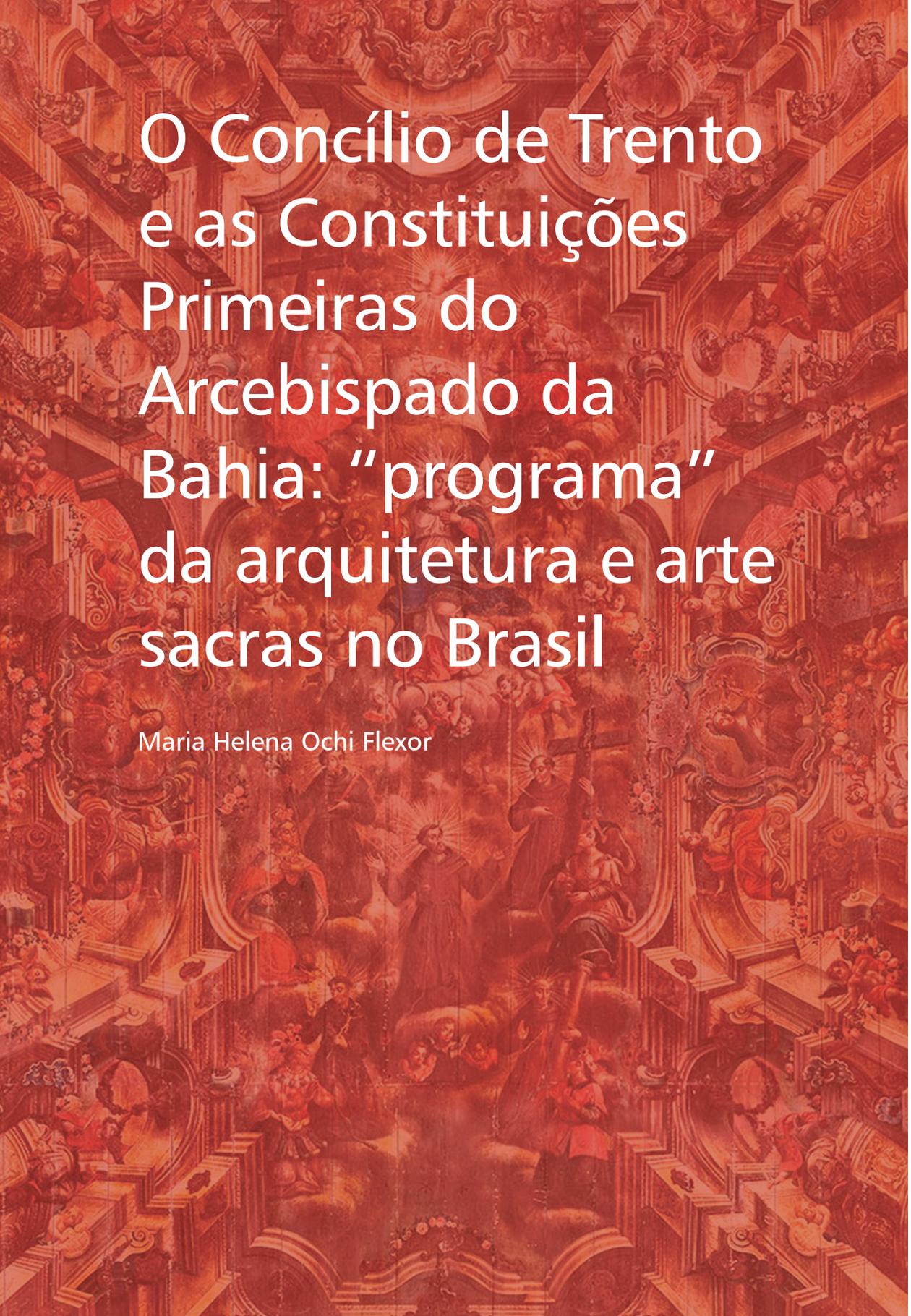
SAN BERNARDO. *Obras Completas de San Bernardo:* II: tratados. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1955.

SCARAMELLI, G. B. *A Handbook of christiantheology*. Berwick: Ibis Press, 2005.

SERRÃO, V. *Josefa em Óbidos*. Lisboa: Quetzal: Bertrand Editora, 2001.

SOBRAL, L.de M. *Do sentido das imagens*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.

VIRGILI, R. *Os aposentos do amor*: amor, caºsal, matrimónio na Bíblia. Prior Velho: Paulinas, 2011.

TERESA DE JESUS, S. *Obras Completas*. Portugal: Carmelo, [1962].

O Concílio de Trento e as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia: “programa” da arquitetura e arte sacras no Brasil

Maria Helena Ochi Flexor

Em 1564, o Papa Pio IV confirmou os decretos conciliares tridentinos pela bula *Benedictus Deo* e, no mesmo ano, o Rei português, D. Sebastião, através de seu cardeal, D. Henrique, mandava "dar todo o favor e ajuda [...] para a execução dos decretos do concílio". (REYCEND, 1786) Aos poucos, os arcebispos e bispos portugueses começaram a proceder às convocações para realizar reuniões sinodais.[1] Todos obedeciam à sessão XXV, do Concílio de Trento, exortando aos congregados das igrejas a observar tudo o que se havia disposto, fazendo, para isso, profissão de fé. Essa sessão reafirmou ou deu origem às devoções, formas de representação, de religiosidade e comportamentos e, especialmente, todas as expressões nas artes – como decoração e iconografia, apregoadas e adotadas a partir desse Concílio –, na arquitetura, escultura, talha, pintura, ourivesaria, mobiliário, azulejaria, afresco, entre outras realizações.

1 Assim, datam de 1565 as *Constituições Synodaes do Arcebispado de Évora*; as *Constituições do arcebispado de Lisboa assi as antigas como as extravagantes primeyras e segundas*, de 1588; as *Constitviçães Synodaes do Bispado do Porto*, de 1585; as *Constituições Synodaes do Bispado de Coimbra*, de 1639 (impressas em 1691); as *Constituições Synodaes do Arcebispado de Braga*, publicadas de um total de 36 reuniões sinodais. As disposições desses sínodos, *mutatis mutandis*, são as mesmas das Constituições da Bahia.

Para o Brasil, foram feitas as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, como uma grande defasagem em relação às congêneres lusas – da Metrópole e domínios –, e, principalmente, quanto ao Concílio de Trento (1545-1563).[2] Devia haver um exemplar das Constituições na Sé Catedral, Cabido do Arcebispado, igrejas paroquiais, curadas e na Relação Eclesiástica para uso do provisor, vigários da vara, advogados, meirinho geral, escrivão da Câmara Eclesiástica, visitadores, comprados às custas da fábrica das igrejas. Desde que aprovadas e publicadas, as determinações das Constituições deveriam ser lidas publicamente, em especial nas missas, para que os fiéis tivessem conhecimento de seu conteúdo, o que, de um lado, deu instrumentos legais à Inquisição e, do outro, uniformizou os procedimentos lusos, tanto nas instituições religiosas portuguesas, quanto em suas conquistas, no Ocidente e no Oriente. Até que as Constituições baianas fossem elaboradas, impressas e divulgadas, a Bahia e o Brasil se serviram das Constituições de Lisboa.[3]

Chegando em 1702 e visitando todas as paróquias, o 5º Arcebispo, D. Sebastião Monteiro da Vide, sentiu a necessidade de proceder à "direção dos costumes, extirpação dos vícios, e abusos, moderação dos crimes, e reta administração da justiça [...]".[4] (CONSTITUIÇÕES..., 1853, p. XIX-XX) Cuidando da vida pastoral da Bahia, procurou "o aproveitamento espiritual e temporal, e a quietação de nossos súditos" (CONSTITUIÇÕES..., 1853, p. XIX-XX) e tomou as providências necessárias para recompor a sociedade cristã, segundo as novas diretrizes. Promoveu, então, a melhor forma de disciplinar a sociedade, alegando que:

> [...] considerando nós, que as ditas Constituições de Lisboa se não podiam em muitas coisas acomodar a esta tão diversa região, resultando dai alguns abusos no culto Divino, administração da justiça, vida, e costumes de nossos súditos: e querendo satisfazer ao nosso Pastoral oficio, e com oportunos remédios tão grandes danos, fizemos, e ordenamos novas Constituições, e Regimento do nosso auditorio, e dos oficiais de nossa justiça [...]. (CONSTITUIÇÕES..., 1853, p. XIX-XX)

2 Consta que, em 1605, o 4º Bispo da Bahia, D. Constantino Barradas, intentou fazer as Constituições, mandando guardar as normas portuguesas mais antigas, mas, como não foram impressas, "viciaram-se" (CONSTITUIÇÕES..., 1853, p. XII) e ficaram sem cumprimento.

3 Entre 1533 e 1551, a Bahia esteve ligada à Arquidiocese de Funchal. Sendo esta extinta nessa data, criou-se a Diocese de São Salvador da Bahia, sufragânea à Sé de Lisboa, nesse mesmo ano de 1551. Assim permaneceu até ser elevada à Sede Metropolitana e Primacial do Brasil, em 1676, sem contar ainda com suas Constituições próprias.

4 Transcrições modernizadas.

As Constituições elaboradas pelo Arcebispo só foram aprovadas em 1707, publicadas em Pastoral de 21 de julho, depois de aprovadas pelo Sínodo Diocesano, findo em 14 do mesmo mês e ano. Só foram impressas em 1719. Seguiam os modelos, especialmente de Lisboa e do Porto,[5] adaptando-se às normas tridentinas. Além disso, como foi destacado pelo Arcebispo, cuidavam dos usos e costumes da Arquidiocese, especialmente considerando os componentes da sociedade na América Portuguesa: o português, o índio e o negro e as condições específicas da Bahia e do Brasil. Isso explica, por exemplo, as consultas feitas, para a composição das Constituições, às obras de Juan de Solórzano y Pereira (1629, 1639, 1996) e Jorge Benci (1705). O primeiro era um jurista, herdeiro dos ensinamentos de Salamanca, Ouvidor das Audiências do Reino do Peru, incluiu os indígenas americanos numa obra de direito, sendo autor da "Política indiana" (SOLÓRZANO Y PEREIRA, 1996), e o segundo autor, jesuíta, tratou e escreveu sobre a "educação dos escravos".[6]

No conjunto, as Constituições regulavam toda a vida da sociedade – tendo, muitas vezes, direito de vida e de morte sobre ela[7] –, mas a proposta deste artigo é apontá-las como programa e arquitetura, bem como as suas relações com as devoções e expressões artísticas ligadas à igreja. Apesar disso, no entanto, deve-se ressaltar a proclamação, através de suas normas, da imunidade dos eclesiásticos, determinando sua própria jurisdição, interditando citações ou demandas por parte dos juízes seculares, ficando isentos de tributos, gozando de privilégios, entre outras características.

Tudo que se referia à igreja estava sob a jurisdição eclesiástica e do Rei, por força do Padroado. De acordo com o Direito Canônico, cabia ao bispo ou arcebispo a instituição das igrejas e seus benefícios, porém:

---

5 E ainda, no Direito Canônico, Concílios, Decretos e Bulas dos Papas, opiniões e doutrinas dos Santos Padres, Doutores e Praxistas, além das Ordenações do Reino. (CONSTITUIÇÕES..., 1853, p. VI)

6 BENCÍ, Jorge. *Economia christaã dos senhores do governo dos escravos*; deduzida das palavras do capítulo 33 do eclesiástico *panis* (disciplina), e *opus* (servo): reduzida a quatro discursos morais pelo padre Jorge Benci de Arimino, da Companhia de Jesus, Missionário da Província da Bahia, e "[...] offerecida a Alteza Real do Sereniss. Granduque de Toscana pelo Padre Antonio Maria Bonucci da mesma Companhia". Roma: Officina de Antonio de Rossina, 1705.

7 Segundo Ildefonso Xavier Ferreira, que escreveu o prólogo da edição das Constituições de 1853, elas foram feitas "em tempo, que um Governo absoluto reinava em Portugal; o privilegio do canon existia em toda a sua extensão; o foro mixto era uma regalia dos Prelados; o poder de impor multas, de enviar ao aljube os Sacerdotes, e mesmo aos fiéis seculares, de degredar, ou desterrar a qualquer para a Africa, ou para fora do pais estava ao arbítrio do Ordinario Eclesiástico; finalmente o horrível Tribunal da Inquisição trabalhava com eficacia no Reino Portugues. Debaixo deste ponto de vista foram feitas as Constituições do Arcebispado da Bahia". (CONSTITUIÇÕES..., 1853, p. V) E vigoraram, pelo menos, até a promulgação da Constituição Política do Império, em 1824, e do Código de Processo Civil, de 1832.

> [...] esta regra se limita nas igrejas, e beneficios que são do Padroado, e com todas as deste Arcebispado, e mais conquistas o sejam por pertencerem à Ordem e Cavalaria de nosso Senhor Jesus Cristo, de que Sua Majestade é Grão Mestre, e perpetuo Administrador não incumbe aos Ordinários Ultramarinos, mais que a colação, e confirmação dos clérigos que Sua Majestade apresenta. (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 210)

O Rei, no entanto, deixava aos bispos e arcebispos a colação e confirmação dos clérigos, mas os nomes eram propostos por Sua Majestade, através de Provisões Régias. Só com este documento, o candidato – escolhido através de concurso realizado após edital – era confirmado e colado na forma do Direito Canônico. Cada posto da hierarquia exigia uma série de requisitos diferenciados, conforme o cargo. (CONSTITUIÇÕES..., 1719)

O Concílio de Trento reafirmou a imunidade da igreja e de seus componentes e, em função do Direito Canônico, exortou aos reis e príncipes que cumprissem essa obrigação – para servir de exemplo aos súditos e vassalos –, imitando seus antecessores, "com Sua Real autoridade e magnificência, não só edificarão muitas igrejas", além de recomendar o aumento de outras "com suas liberais doações, e dádivas", mas, sobretudo, precisavam ter cuidado e zelo em defender e fazer guardar a sua imunidade. As Constituições pediam ao Rei que mandasse examinar, reformar tudo o que neste "Estado do Brasil houver contra ela", além da imunidade, obedecendo à jurisdição eclesiástica. (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 248-249)

Quanto à arquitetura religiosa, as normas determinavam:

> Ainda que é coisa muito pia, e louvável edificarem-se capelas em honra, e louvor de Deus nosso Senhor, da Virgem Senhora nossa, e dos Santos, porque com isso se excita, e afervora a devoção dos fiéis, e segue a utilidade de haver nas grandes, e dilatadas paroquias lugares decentes, em que comodamente se possa celebrar; como convem muito que se edifiquem em tal consideração que, erigindo-se para ser Casa de Oração, e devoção, não sejam de escândalos pela pouca decência, e ornato delas, ordenamos, e mandamos, que querendo algumas pessoas em nosso Arcebispado fundar capela de novo, nos dem primeiro conta por petição, e achando nós por vestoria, e informação, que mandaremos fazer, que o lugar é decente, e que se obrigam a fazê-la de pedra, e cal, e não somente de madeira, ou de barro, assinando-lhe dote competente ao menos de seis mil réis cada ano para sua fabrica, reparação, e ornamentos, lhe conce-

> deremos licença, fazendo-se de tudo autos, e escrituras, que se guardam no Cartorio da nossa Câmera. (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 167)

Assim, nenhum edifício religioso – igreja, capela, ermida, colégio ou mosteiro – poderia ser construído, ou reedificado, depois de caído e arruinado sem ser de acordo com o Direito Canônico − e, segundo o Concílio de Trento, ou "à romana", sem autorização do Arcebispado, sob pena de sofrer excomunhão maior: 50 cruzados, destinados para as despesas da igreja e para o "acusador"[8] −, devendo ser derrubadas as obras já feitas. Mas se as capelas e ermidas estivessem muito velhas e arruinadas e com falta total de ornamentos, sem renda para sua fábrica, ou, ainda, se estivessem em lugar ermo e despovoado, expostas a "indecências", os visitadores deveriam se informar, registrando os autos e sumários, relatando o estado de ruína da construção. Não havendo quem pudesse recuperá-las, seriam "derrubadas e profanadas". Se existissem imagens, recomendava-se que fossem levadas para a igreja paroquial respectiva. (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 168)

> Conforme o Direito Canônico, as Igrejas se devem fundar e edificar em lugares decentes, e acomodados. Pelo que mandamos, que havendo-se de edificar de novo alguma Igreja Paroquial em nosso Arcebispado, se edifique em sitio alto, e lugar decente livre de umidade, e desviado, quanto for possível, de lugares imundos e sórdidos, e de casas particulares, e de outras paredes, em distancia que possam andar as Procissões ao redor delas, e que se faça em tal proporção, que não somente seja capaz dos fregueses todos, mas ainda de mais gente de fora, quando concorrer as festas, e se edifique em lugar povoado, onde estiver o maior número de fregueses. (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 165)

As autoridades eclesiásticas, depois de visitarem o terreno, se encarregavam de mandar "levantar Cruz no lugar, aonde houver de estar a Capela maior, e se demarcará o âmbito da igreja, e adro dela". (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 165, 1853, p. 251-252) As construções feitas por iniciativa real ou eclesiástica, bem como aquelas criadas por particulares, com licença do Ordinário do Arcebispado, eram obrigadas a verificar que as fundações não fossem postas em lugares ermos e despovoados ou alagados. A recomendação básica, da apresentação especialmente, das ermidas ou capelas era estarem limpas, e a chave deveria ser entregue a uma pessoa devota, que cuidasse de abri-la e fechá-la, e ter cuidado com sua limpeza. (CONSTITUIÇÕES..., 1719)

8 A figura do acusador já era institucionalizada, junto à justiça secular, desde a fundação da cidade do Salvador, através das posturas dos Senados da Câmara e das Ordenações Filipinas, e não fugia à regra, à Justiça Eclesiástica. Foi sujeito de destaque durante a vigência da Inquisição.

As Constituições baianas não discriminavam os detalhes do edifício, mas é notório que seguiam os modelos e estilos lusos, com as normas tridentinas consolidadas. No Porto, em 1585, se estabelecia que a igreja fosse:

> [...] tão grande que caibam nela todos os fregueses, bem emadeirada, e telhada, guarnecida, chã: com luzes suficientes, e boas portas, e fechaduras, e que tenha capela proporcionada, campanário, e sino, e o adro distinto e demarcado, os altares serão firmes, bem feitos, de grandura conveniente, com taboleiro, e degraus e nos lugares úmidos serão forrados de madeira, terão retábulos pintados com corrediças diante, e sacrário bem feito, dourado, e pintados nas Igrejas onde comodamente o possa haver, e panos pretos com Passos da Paixão pintados para o tempo da Quaresma, e frontais, e, por cima dos altares, haverá sobrecéus, ou guardanapos com suas franjas, havera toalhas para o altar tamanhas que cubram todo o altar por cima e pelas ilhargas até junto do chão bem concertadas, e panos para limpar as mãos, e toalhas para dar a comunhão, que alcancem de uma parte até a outra da Capela [...]. (CONSTITUIÇÕES..., 1585, p. 90)

Essas Constituições do Porto foram feitas por iniciativa de Frei Marcos de Lisboa (1582-1591) e mantiveram algumas normas das Constituições de 1541.[9] As Constituições pós-tridentinas iniciaram o movimento de reforma, traçado pelo Concílio "em que se alteraram e mudaram muitas coisas". (MARTINS, 2002, p. 300) Os ditames pós-tridentinos, segundo esse autor, estabeleceram normas rígidas e uniformes quanto à colocação do sacrário nos altares. Ele identificou influências de dois italianos que promoveram a prática tridentina, Gian Matteo Giberti, bispo de Verona, e Carlo Borromeo, arcebispo de Milão, ao indicarem "que o sacrário deveria fixar-se na estrutura do altar-mor das respectivas catedrais" (MARTINS, 2002, p. 301), ocupando o seu centro. O mesmo uso foi recomendado para as igrejas paroquiais. Essa disposição foi aprovada, igualmente, pelo papa Paulo IV, que seguiu esse modelo em Roma.

Martins (2002, p. 301) viu em Giberti a maior contribuição, que colocou a figura de "Jesus Cristo, Filho de Deus, nosso Salvador" como o centro de toda criação. Para "Ele, deveria convergir todo o fiel" (MARTINS, 2002, p. 302) que quisesse alcançar a salvação. Essa convergência não só contribuiu para a sua colocação no centro do altar, como determinou a colocação do Crucificado sobreposto ao sacrário. Esse receptáculo passou a ser reservado ao Santíssimo Sacramento, que, até então, ocupava espaço periférico.

9 As primeiras Constituições Sinodais, da Diocese do Porto, foram impressas em 1496. (MARTINS, 2002)

Esse programa sobre o sacrário do Porto não está especificado minuciosamente nas Constituições baianas, mas, como se verá adiante, se fazia a mesma exigência em relação ao altar-mor e ao sacrário, mostrando que o processo de adoção dos procedimentos foi copiado das normas conciliares e se multiplicaram no mundo ibérico. Em comum, tanto as Constituições do Porto, quanto de Lisboa, de Braga e demais bispados e arcebispados recomendavam que, edificadas e prontas, as novas igrejas pediam, novamente, a licença eclesiástica para verificar se estavam bem feitas e se os altares eram convenientes e tinham os apetrechos necessários para dizer a missa.

Além dos altares-mor, as igrejas compor-se-iam de altares laterais, ao menos um púlpito e confessionários, pias de água benta, pia batismal, sinos e "casa de sacristia". De acordo com o Direito Eclesiástico e o Sagrado Concílio de Trento, proibia-se a celebração da missa fora das igrejas, capelas, oratórios e ermidas, não podendo ser realizada no campo, ou em outro lugar, nem em igreja interditada, violada ou "poluta", nem ermida, capela ou oratório particulares "não sendo aprovados e visitados pelos superiores do arcebispado, com exceção em caso de doença e de missionários". (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 145, 1853, p. 164)

No entorno e circunferência das igrejas, se colocariam adros para receber fiéis e peregrinos, cujas dimensões seriam marcadas pelo provisor, ou vigário geral, e cemitérios capazes para "neles se enterrarem os defuntos", tudo constando em autos, nos quais se registravam as demarcações, que seriam depositados no Cartório Eclesiástico, além de ter traslado no Cartório de cada uma das igrejas. (CONSTITUIÇÕES..., 1719, 1853)

Terminadas e aprovadas as obras, se faria a sagração do templo, de acordo com o Pontifical Romano, principalmente das catedrais e igrejas paroquiais. Anotariam-se, também, todos os autos e escritura de sagração, guardados no respectivo Cartório e no da Sé, declarando o dia, mês e ano da sagração, registrando também esses dados em uma pedra, que era colocada na parede, junto à porta principal da igreja. (CONSTITUIÇÕES..., 1719, 1853)

Como já se salientou, o tamanho deveria ter espaço suficiente, capaz de abrigar os fregueses da paróquia e gente de fora, principalmente as igrejas que eram alvo de romarias. Isso explica a posição, em lugar elevado ou aberto, de grande parte das igrejas construídas ou remodeladas em Salvador no século XVIII, como a Igreja do Santíssimo Sacramento e Santana, a Igreja e Convento da Piedade ou a Igreja dos Aflitos. As igrejas peregrinas passaram a ter, para abrigar os fiéis e seguindo as recomendações, os alpendres laterais, como a Igreja do Bonfim,[10] em Salvador, ou da Divina Pastora, na então vila do mesmo nome, em Sergipe.[11]

10 Corredores laterais abertos e fechados posteriormente.

11 Unido à capitania da Bahia até 1820.

As Constituições determinaram o plano interno das igrejas – que consagraria a disposição espacial, ditada pelo Concílio – em forma de salão único, caracteristicamente barroco, cujo modelo já se praticava na metrópole e nos domínios lusos. A estrutura interna das igrejas seria em forma de cruzeiro, obrigatório nas igrejas paroquiais, com capela-mor, sendo esta colocada de tal forma que o sacerdote, no altar, ficasse de frente com o rosto para o Oriente, ou para o "meio dia, mas nunca para o Norte, nem para o Ocidente". (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 165) Para exemplificar a aplicabilidade dos ditames sinodais na Bahia, além de exemplares paroquiais e conventuais, pode-se citar o caso, relatado no "Santuário Mariano", de 1707-1723, por Frei Agostinho de Santa Maria (1947, v. 9, p. 123), que deu notícias da ermida de Nossa Senhora da Guia, filial da matriz de Cotegipe, no lugar de Tamboatá, que dizia ser o santuário de fábrica "moderna à Romana, e tem a porta principal para o Nascente".[12]

Todas as igrejas passaram a formar um grande salão, às vezes com área da nave livre, como a Igreja do Bonfim, que possui altares laterais embutidos nas paredes, ou outras com altares laterais salientes, intercomunicantes ou não, como na Igreja de Santa Teresa, hoje no Museu de Arte Sacra de Salvador, ou a própria Igreja do Convento franciscano. Este último modelo deixa ver melhor o cruzeiro, ou os braços bem-marcados da cruz latina.

A recomendação era que se construísse a nave da igreja de forma a permitir que todos os fiéis tivessem uma visão ampla do altar-mor. Tendo o barroco recebido influências do teatro de ópera europeu, o altar-mor e o presbitério transformaram-se "num palco", onde as cenas da Santa Missa se davam, incluindo cortinas de veludo, ou outro tecido, a depender da moda, como as de boca de palco. Em muitos arcos de altares ainda eram encontrados arremates com sanefas, próprias para encobrir a parte superior das cortinas. Ao contrário das igrejas medievais e renascentistas europeias, o barroco adotou a forma simples de salão, de dimensões não monumentais.

Aconselhava-se, no caso do Brasil, no qual as freguesias eram muito extensas, que se edificassem capelas que recepcionassem alguns fregueses, que poderiam ali receber os Sacramentos, devido à dificuldade que havia em se deslocarem para recebê-los nas paróquias. Para poder receber os recém-nascidos e batizá-los, essa capela deveria ter pia batismal, mas cabia ao pároco da igreja paroquial administrar o Sacramento, não podendo ser outro ministro eclesiástico nem mesmo os missionários, sem licença do Arcebispado. (CONSTITUIÇÕES..., 1719)

---

12 Aliás, as notícias das imagens marianas da Bahia foram informadas pelo Arcebispo D. Sebastião Monteiro da Vide a Frei Agostinho de Santa Maria, daí a referência à obediência às normas das Constituições. (SANTA MARIA, 1947, v. 9, p. 181)

É interessante ressaltar que a grande maioria dos edifícios religiosos em Salvador, na Bahia, ou mesmo em outros lugares do Brasil, não tem autoria identificada, quer em relação à construção do edifício, quer da sua decoração interna ou externa e do patrimônio móvel, como imagens, talhas, prataria, móveis em pedra ou madeira, entre outros. Perdida a maior parte da documentação dos edifícios sobreviventes, poucas obras tiveram seus autores identificados. Deve-se salientar que era do proceder da época não exaltar pessoa que não fosse o Rei, e manter-se o anonimato sobre artistas e artífices, visto que a cópia era a regra entre arquitetos, pintores, escultores e artífices – estes últimos então chamados "oficiais mecânicos". Pela sua organização de trabalho, eram obras coletivas (cuja execução podia durar muitos anos), feitas sob a maestria de indivíduos sucessivos, portanto, com a participação de várias mãos e cabeças, sendo difícil se determinar as autorias. (FLEXOR, 1998, 1999a, 1999b)

Aos leigos, e mesmo aos religiosos, era proibido se destacarem entre seus pares. Em função das Constituições, e sob pena de excomunhão maior e 50 cruzados de multa, nenhuma pessoa secular ou eclesiástica, de qualquer qualidade ou condição, podia colocar "escudos de armas", ou quaisquer "insígnias, ou letreiros nos portais, paredes, ou em outra parte de dentro, ou de fora das Igrejas", ou outros edifícios pios, sem especial licença do Arcebispado, dada por escrito. Sem essa licença, além das penas acima, seriam submetidos à censura dos visitadores, que mandariam "raspar, tirar, ou quebrar em termo breve" essas marcas. (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 168)

Essa foi uma das razões pela qual Jaboatam (1858-1862), o cronista da igreja mais importante de Salvador, e que escreveu sua obra durante a construção e decoração da maior parte do conjunto franciscano baiano, só citou um entalhador, o irmão leigo Frei Luiz de Jesus, apelidado de "o Torneiro". Além dele, apenas um painel do presbitério identifica a oficina de Bartolomeu Antunes, de 1753, autora dos azulejos desse ambiente, mas como é sabido, era obra portuguesa de origem, como toda a azulejaria setecentista ainda existente nos edifícios religiosos brasileiros.

Muitas igrejas, em Salvador, e na Bahia e no Brasil no geral, foram construídas, reformadas ou reconstruídas para seguir as novas normas "à romana". Nem todas, no entanto, puderam seguir a norma de ter sua porta principal voltada para o Oriente, devido à topografia, especialmente na capital baiana, ou porque apenas passaram por reformas de edifícios pré-existentes. As reformas e construções se deram a partir dos princípios do século XVIII, algumas quase que simultaneamente à aprovação das Constituições. A construção da Igreja da Ordem 3ª de São Francisco iniciou-se em 1703, e a segunda Igreja do Convento de São Francisco em 1708, por exemplo.

Espaço importante, principalmente para os ofícios internos da igreja, era o coro. Nele, tanto na Sé, quanto nas igrejas dos conventos, se rezavam as Sete Horas Canônicas: Matinas, Laudes, Prima, Terça, Sexta, Nona, Vésperas e Completas, de acordo com os respectivos estatutos. Para a realização desses ofícios, os coros eram providos de móveis especiais e específicos, como a estante, na qual se apoiavam os antifonários, cadeirais e capela.

Por se tratar de construções eretas em sociedade ainda em fase de consolidação, as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia determinavam como deviam ser os edifícios religiosos, sua ornamentação, interna e externa, bem como indicavam quais eram os objetos necessários para os ofícios religiosos, ofícios para defuntos e sua manutenção. Verificou-se que as Constituições do Algarve, de 1554, por exemplo, não traziam recomendações quanto à construção e decoração dos edifícios – presentes em várias outras Constituições lusas –, mas citavam, tão somente, os mesmos apetrechos de culto, especialmente os de prata.

Na Bahia, determinavam, ainda, os objetos de culto, a decoração e mesmo o tipo e posição do mobiliário, como bancos, cadeiras, grades, bancadas de altares, além dos confessionários e móveis de sacristia, entre outros. Homens e mulheres não podiam se misturar dentro da igreja. A disposição dos assentos separava os sexos, ficando todos com os rostos voltados para o altar-mor. Os "bancos para os homens se assentarem, se porão das partes travessas para baixo detrás das mulheres", onde a igreja permitisse.[13] Todos os leigos, ou eclesiásticos, e mesmo os regulares estavam proibidos de se assentar em "cadeiras de espaldas",[14] ou tamboretes dentro da capela-mor, exceto as mais altas dignidades eclesiásticas.[15] Nem mesmo o pároco tinha esse privilégio. Poderia ficar no altar-mor, e apenas para celebrar a missa e "para fazer estação",[16] quando não pudesse fazer do púlpito ou em pé no cruzeiro. (CONSTITUIÇÕES..., 1719, 1853) Os escravos ficavam no fundo das igrejas. Note-se, por exemplo, que os altares das únicas irmandades existentes no conjunto franciscano de Salvador – as de São Benedito e Santa Ifigência – estão no terceiro altar lateral, direito e esquerdo, junto às portas de acesso à portaria do Convento; quanto à Ordem Terceira de São Francisco, encontra-se no fundo da nave.

Entravam no rol das exceções, no uso das cadeiras de espaldas, que muitos chamaram mais recentemente de "cadeiras de estado", os cardiais, patriarcas, arcebispos, bispos, núncios apostólicos, duques, marqueses, condes, governado-

13 As Constituições do Porto, de 1585, um pouco mais de um século antes, determinavam as posições ao contrário, homens na frente e mulheres atrás. Muitas igrejas baianas só receberam bancos no século XIX.

14 Cadeiras de encostos altos.

15 Nos Algarves, fazia-se a mesma proibição, e mais, sob a ameaça de excomunhão. (CONSTITUIÇÕES..., 1554) A mesma proibição se encontraria, alguns anos depois, nas Constituições do Porto (1585).

16 Sermão.

res, inquisidores e visitadores, portadores dos hábitos de qualquer das Ordens Militares, mas nunca na capela-mor, quando se rezava missa. Dos civis, apenas os componentes da Câmara, quando oficialmente reunidos – a de Salvador ou de outra vila –, poderiam ocupar cadeiras com encosto alto. Os únicos leigos que teriam acesso à capela-mor seriam os que fossem cantar, tanger algum instrumento ou ajudar nos ofícios divinos – especialmente se a igreja fosse pequena – ou nos dias de festas. (CONSTITUIÇÕES..., 1719, 1853)

As pessoas mais graduadas faziam seus escravos conduzirem os seus assentos a partir da Casa do Governo, da Câmara, de quartéis ou mesmo aqueles de uso doméstico. Os vereadores e o juiz do Senado da Câmara usavam desse privilégio por ocasião dos ofícios feitos em sequência às procissões "del Rey" (FLEXOR, 1974), que eram patrocinadas pela edilidade. Continuaram a fazer uso de cadeiras próprias, embora as Constituições proibissem que "nenhum homem, de qualquer qualidade que seja, tenha na Igreja assento particular apropriado para si, ou para as mulheres, mas os assentos sejam comuns e iguais para todos". (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 281) Esse uso se deu, sobretudo, nas festas de *Corpus Christi* e nos primeiros anos do século XVIII. Era costume antigo, mantido por até 1828.

A partir das Constituições, o sacrifício da missa passou a ter um valor extraordinário, por celebrar o próprio sacrifício de Cristo. Por ocasião da publicação dessas normas, algumas igrejas da cidade da Bahia e outras do Recôncavo não necessitavam de ornamentos, por estarem bem-providas, de acordo com pareceres de visitadores. Recomendava-se, então, que as outras tivessem alguns objetos, no mínimo, para a celebração do Santo Sacrifício da Missa e ofícios divinos, bem como para as procissões, extrema-unção e para a exposição do Santíssimo Sacramento. (CONSTITUIÇÕES..., 1853) Cuidavam do protocolo, pois a missa era uma das cerimônias que dava mais visibilidade à igreja "à romana".

Os sacramentos, principais instituições de Cristo, requeriam um cerimonial próprio e, para tanto, usavam objetos (CONSTITUIÇÕES..., 1719) que, por sua importância, se transformaram em verdadeiras peças de arte. Todas as igrejas curadas, paroquiais ou capelas, em que se administrassem sacramentos, precisavam ter, além dos objetos mínimos exigidos, "pias batismais de pedra", cobertas, capazes de se fazer batismo por imersão;[17] bem cobertas, com tampa e ralo vedável. As pias, de preferência, deveriam estar situadas em capelas com grades à roda, fechadas à chave. A água benta utilizada num batizado, ou apresentação, como chamavam, não poderia servir para outro batismo. Pelo ralo deveriam ser

17 A mesma observação é encontrada nas Constituições do Bispado do Algarve, de 1554; na de Lisboa, de 1588; e em outras mais.

esgotados, além da água, as "relíquias"[18] e panos que serviam para limpar os Santos Óleos aplicados nas cerimônias religiosas. (CONSTITUIÇÕES..., 1719)[19]

Recomendava-se que não se usasse a água da pia batismal para outro fim, sob pena de graves castigos. Tanto nas Constituições bainenses, como se dizia no século XVIII, quanto nas algarvias e nas portuenses[20] ou lisboetas, recomendava-se que a água usada para o batismo deveria ser natural, não podendo ser "elementar", destilada ou artificial. (CONSTITUIÇÕES..., 1585) Essa água, obrigatoriamente, era benta na própria pia batismal, seguindo o ritual romano com a cerimônia estabelecida. Para o batismo por imersão, o religioso tomava "a criança por debaixo dos braços com as costas viradas para si" e, tendo a intenção de batizar, dizia as palavras de praxe e mergulhava "a criança na água com a boca para baixo uma só vez, pelo perigo, que pode haver sendo três as imersões". (CONSTITUIÇÕES..., 1719)[21]

As Constituições baianas, pelo fato de serem feitas para uma terra pouco habitada, numa fase de consolidação da sociedade, e necessitando de afirmação da Igreja Católica romana, davam mais minuciosamente informações para guiarem os bispos, arcebispos, ministros diversos, párocos, curas e fiéis. São muito mais extensas que as portuguesas ou mesmo as de Goa, na Índia.[22] Falavam, por exemplo, como agir em relação à administração do Sacramento do batismo dos "monstros, que não podiam ser batizados", ou como agir com siameses, crianças perto da morte, crianças que não chegavam a ser retiradas do útero das mães, instruções a serem dadas às parteiras e, detalhadamente, como deveria ser o batismo dos adultos, incluindo os escravos e enjeitados. (CONSTITUIÇÕES..., 1719)

---

18 Chamavam-se "relíquias" os óleos sagrados vencidos, partículas de hóstias ou panos que tiveram contato com um ou outro elemento bento ou sagrado.

19 Os Santos Óleos velhos poderiam também ser usados "nas alampadas do Santíssimo Sacramento" como combustível. As Constituições do Porto recomendavam que todos os utensílios, objetos e vestuário que não tivessem uso fossem queimados e jogados no ralo das pias batismais, ou fossem enterrados no recinto da igreja. O ouro e a prata eram reaproveitados (CONSTITUIÇÕES..., 1585), como ficou também recomendado nas Constituições baianas.

20 Recomendava-se, no Bispado do Porto, prevendo o batismo de adultos, infiéis e filhos de escravos: "E quando houver de batizar a criança, a tomara com suas mãos por baixo dos bracinhos, as costas viradas para si, de maneira que ao meter da pia na água, vá a boca para baixo, e com a intenção sobredita de a batizar, como manda a Santa Madre Igreja, a emergirá debaixo da água uma só vez, com tal tento, que não aconteça algum perigo e dizendo juntamente as ditas palavras *Ego te baptizo&cet*" (CONSTITUIÇÕES..., 1585, p. 6v-7), com algumas exceções. Da mesma forma se procedia no Algarves e na Bahia um século depois.

21 As crianças deviam ser batizadas dentro dos oito dias depois de nascidas. O ato era registrado em livro próprio das respectivas paróquias (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 31) e valia como "certidão de nascimento" até o aparecimento do registro civil.

22 Exemplos, as Constituições de Lisboa, de 1537, tinham 85 fls; a de Évora, de 1565, tinha 88 fls; a de Coimbra, de 1591, 220 p.; a do Porto, de 1585, tinha 188 fls., enquanto as da Bahia têm 618 p.

As Constituições da Bahia, como se disse, e com base em Benci, cuidaram da vida espiritual dos escravos. As Constituições do Porto (1585, p. 7v) já haviam dado atenção, em parte, à questão do batismo de escravos, quando diziam:

> E por que os negros, brazis, e Indios comunicam mais com os Cristãos pelo comercio que com eles lá se tem; e muitos se batizam, e se fazem Cristãos lá em suas terras: e assim os negros quando novamente os trazem: e outros também poderão ser que venham das ditas terras sem serem batizados, ou que estarão em duvida se o foram, ou não, por não se lembrarem: mandamos que se faça muita deligencia para se averiguar a verdade: e não se podendo saber, em tal caso, sendo primeiro instruido na Fé se devem tornar a batizar em duvida por aspersão com a dita condição [...].[23] (CONSTITUIÇÕES..., 1585, p. 7v)

Os Santos Óleos, benzidos anualmente na Quinta-Feira Santa, usados nas cerimônias do batismo e em outros sacramentos, precisavam estar em vasos ou âmbulas que, "quando não possam ser de prata, sejam ao menos de estanho", nunca de vidro, separando os frascos destinados aos meninos, enfermos e catecúmenos, identificados por letras e guardados num armário especial, fechado. Os óleos do batismo se guardariam, em princípio, num armário fechado, junto à pia batismal. Se fossem guardados longe, apenas o pároco ou sacerdote poderia transportá-los, e nunca um leigo. Cada igreja mantinha duas caixas[24] com três âmbulas cada uma, e uma terceira caixa com uma âmbula com o *oleo infirmorum*.[25] Além desse móvel de guardar, outros foram recomendados. (CONSTITUIÇÕES..., 1719)

Foi nessa ocasião que, nas sacristias, passou a ser obrigatório um "caixão com gavetas,[26] armários e caixas",[27] para se recolherem os ornamentos, paramentos, cálices, patenas e o mais necessário, tudo sempre muito limpo, decente[28] e bem-fechado. Esses móveis, obrigatoriamente, precisariam ser feitos até três meses depois da publicação das Constituições, salientando-se que eram mais necessários neste Arcebispado, "pois pelo clima da terra todo o cuidado é pouco"

23 As Constituições de Lisboa (1588, p. 5) também se referiam ao rebatismo, quando houvesse dúvidas, dos escravos.

24 Uma caixa mantinha os Óleos velhos até que chegassem Óleos novos. (CONSTITUIÇÕES..., 1719)

25 Óleo da extrema-unção.

26 Denominado hoje de "arcaz" pelos historiadores da arte e museólogos.

27 Hoje, denominadas "arcas".

28 As Constituições dos Algarves faziam a mesma recomendação. Mandava-se: "e terão em as sacristias das igrejas arcas ou armários para se guardarem as ditas vestimentas, cálice, e todos os outros ornamentos com limpeza e bom tratamento". (CONSTITUIÇÕES..., 1554, p. LXIJ)

(Figura 1). Seriam feitos às custas da própria "fábrica" ou com recursos de construção e conservação da igreja. (CONSTITUIÇÕES..., 1719, 1853) Muitas sacristias de igrejas em Salvador foram construídas apenas nesse período. A sacristia era também o lugar de preparação para a missa, ocasião em que o sacerdote, ou poucos presentes, guardavam silêncio. Na hora marcada, o sacerdote se dirigia para o presbitério e altar, percorrendo normalmente, a depender do templo, um espaço bastante significativo, que, no século XVIII, chamava-se "via sacra", diversa da que se conhece atualmente, com esse nome, constituída pela sequência de cenas da Paixão de Cristo. (CONSTITUIÇÕES..., 1719)

Figura 1 – Sacristia da Igreja do Convento de São Francisco
Caixões, armários e lavatório – século XVIII
Fonte: Acervo pessoal.

O sacristão se incumbia das chaves dos "caixões e almarios", bem como da limpeza da sacristia e "da fonte do lavatório das mãos", com as toalhas necessárias. (CONSTITUIÇÕES..., 1719, 1853) Cuidava do culto divino e de servir bem às igrejas. Mandava-se que se escolhesse indivíduo com "limpeza de sangue, e é de boa vida, e costumes, e tem fidelidade, diligencia e cuidado para se lhe entregarem as coisas da Igreja", para guardar os vasos sagrados, a prata, ornamentos e mais móveis da igreja; acender e apagar as velas, tocar os sinos, limpar e ornar a igreja, ajudar nas missas, dar ao pároco o necessário para administrar os sacramentos, abrir e fechar as portas da igreja, levar a cruz nas procissões.

Guardião das chaves, o sacristão também cuidava da sacristia e todo o seu conteúdo, não podendo emprestar castiçais, peças de prata, armações, toalhas, panos de altares, vestidos das imagens de santos e mais ornamentos da igreja, para usos profanos, "nem ainda para figuras, que costuma ir nas procissões, batizados ou enterramentos". Sob pena de excomunhão e multa, proibia-se o em-

préstimo dessas peças e o uso profano delas. Por outro lado, poderiam emprestar para outras igrejas, na mesma cidade, anexas ou filiais. (CONSTITUIÇÕES..., 1719)[29]

Tudo era entregue ao sacristão, depois do registro de um inventário, assinado por ele e pelo pároco. O inventário era lançado num livro que seria complementado com as peças que fossem compradas ou ofertas feitas depois da admissão do sacristão. Obrigados a se desfazer de alguma peça, por intervenção de visitadores, fazia-se, também, o registro no mesmo livro. Tudo era garantido por fiadores. (CONSTITUIÇÕES..., 1853)[30]

Em consonância com o Concílio Tridentinos e Bulas Apostólicas, mandava-se que todas as pessoas, "de qualquer estado, grau, ou condição que sejam", não usurpassem os "bens, censos, dízimos, frutos, ofertas, oblações ou quaisquer outros direitos, bens de raiz, adros, ou móveis de alguma Igreja secular ou regular, ou de outro algum lugar pio, ou rendas que pertençam a algum clerigo, ou comunidade eclesiástica em razão da Igreja, ou do beneficio". (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 253, 1853, p. 241-242) Referia-se à própria igreja e adros, incluindo também pastos e fazendas. Nem a justiça secular poderia usurpar ou se imiscuir com esses bens.

Por outro lado, o Concílio e as Constituições permitiram, cada vez mais, a participação dos fiéis na construção, decoração das igrejas e na vida cristã, como a criação de instituições leigas, ou melhor, as Irmandades e, principalmente, as Ordens Terceiras. Eram associações mutualistas e filantrópicas que cuidavam tanto da saúde física e profissional dos irmãos, quanto da espiritual. Na falta de assistência de qualquer gênero, as irmandades eram espécies de associações às quais, invariavelmente, todos os habitantes pertenciam, às vezes a mais de uma. Tinham assistência material e profissional, no caso dos necessitados, pobres, viúvas, órfãos, doentes, entre outras formas de ajuda. Também a alma ficava assegurada de ter um lugar no céu após sua morte. A assistência também era dada na hora da morte, no enterro e, após a morte; sua alma recebia missas, procissões e orações. Tinham direito ao hábito da irmandade para serem sepultados, bem como acompanhamento e sepultura, especialmente por parte daquelas associações que abrigavam irmãos com melhores condições econômicas. Tinham direito até às carpideiras, se deixassem isso disposto em testamento.

---

29 Essa determinação é encontrada nessas Constituições de 1554. Também não podiam vender ou penhorar, tomar para uso próprio.

30 Mesmo as ermidas deveriam ter um guardião, o ermitão, que deveria ter as mesmas qualidades do sacristão. (CONSTITUIÇÕES..., 1853, p. 232) Já desde 1554, de quando datam as Constituições dos Algarves, se fazia essa recomendação, apenas em lugar do sacristão se entregaria ao tesoureiro; da mesma forma, apresentando fiadores.

Existiam irmandades profissionais por cor da pele, por condição social e econômica, entre outras. As pessoas mais graduadas da sociedade normalmente pertenciam às ordens terceiras, embora estas últimas devessem estar ligadas às ordens primeiras, como a Ordem Terceira do Carmo ou a Ordem Terceira de São Francisco. Algumas foram criadas sem cumprir essa associação. Instituiu-se, por exemplo, a Ordem Terceira de São Domingos, sem que houvesse, na Bahia, a Ordem Primeira correspondente. A Ordem Terceira de Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão, por sua vez, não tinha a quem se associar, por não existir ordem regular dessa invocação. Muitas se tornaram proprietárias de terras urbanas e rurais por força das doações feitas através de testamentos (CONSTITUIÇÕES..., 1853), quase sempre em troca de missas, em intenção de suas almas, das de sua família e mesmo pelas dos escravos. Esses gastos saíam da terça parte dos bens do inventário do doador, cumprindo cláusulas do testamento.[31] O testador podia usar livremente essa parte da partilha. Muitas doações feitas para as fábricas das igrejas provinham dessas fontes.

Todas as igrejas poderiam ter irmandades, que, junto com as capelas e hospitais, deveriam ter seus compromissos ou estatutos aprovados pelo Arcebispado e, muitos deles, pelo Rei. Eram exigidos os estatutos aprovados para evitar exageros, abusos, "juramentos indevidos", ou pensões onerosas ou mesmo indecentes, feitos pelos irmãos, "de que Deus Nosso Senhor, e os Santos não são servidos". As confrarias ou irmandades não podiam ser eretas sem autorização do Arcebispado, principalmente por serem compostas por leigos. Recomendava-se que, além de dedicarem as confrarias aos santos, não esquecessem de instituir, principalmente, uma ao Santíssimo Sacramento, ao nome de Jesus, Nossa Senhora e das almas do Purgatório, quando fosse possível. Os visitadores deveriam, sobretudo, de acordo com os Sagrados Cânones e do Concílio Tridentino, fazer cumprir as disposições pias, especialmente as instituídas em última vontade, pois estas fugiam à justiça comum, mas estavam diretamente subjulgadas ao Direito eclesiástico. (CONSTITUIÇÕES..., 1719)

Todas as igrejas licenciadas, em princípio, deveriam receber, para construção, reedificação ou ornamentação,[32] um dote[33] de 6 mil réis para cada uma,[34] dado pelo Rei, posto que elas pertenciam à Ordem e Cavalaria de Cristo, da qual Sua Majestade era o "perpétuo administrador.[35] Esse dote, evidentemente, não

31 O doador tanto podia destinar todos os bens para as igrejas quanto deixar para filhos naturais, ou, ainda, reservar para que um dos filhos fosse estudar em Coimbra, entre muitas outras alternativas. Diferente da atualidade, o total líquido dos bens, depois de pagas as dívidas, era dividido em três partes, uma delas ficava para o consorte sobrevivente, outra para aos filhos e a terceira custeava não só as missas, mas toda a cerimônia do enterro e sepultamento.

32 Concílio Tridentino, cap. 7, sessão XII. (REYCEND, 1786)

33 Para as igrejas das vilas, estava previsto um dote de 8 mil réis. (CONSTITUIÇÕES..., 1853)

34 Suspenso no Império.

35 Por força do Padroado. (CONSTITUIÇÕES..., 1853, p. 253)

era suficiente para a construção dos edifícios, embora se afirmasse que "com muito liberal mão como tão zeloso, o Católico Rei manda dar grossas esmolas, assim para a edificação, como para a reedificação das ditas Igrejas". Todas as igrejas paroquiais pertenciam à mesma Ordem e Cavalaria. Em função disso, o Rei mandava pagar na folha de dotes das igrejas. (CONSTITUIÇÕES..., 1719)[36]

A maior parte dos gastos da fábrica das igrejas, no entanto, era reservada para a comunidade pagar. Nas próprias Constituições se deu notícia que, por ocasião da sua elaboração, foi constatado que, em algumas igrejas, a fábrica ficava limitada: "temos achado, que o que faltou por cobrar importa mui consideravel quantia, do que resulta estarem as Igrejas, sem o ornato devido, como vimos na visita que fizemos de todo nosso Arcebispado". (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 277)

Em geral, o dote régio era empregado na construção da capela-mor. As obras do resto do edifício se deixavam aos cuidados da população. Eram especialmente as irmandades, confraternidades e ordens terceiras que assumiam essas obras, além de se contar com o uso dos pequenos pagamentos de sacramentos, esmolas e doações pontuais ou castigos materiais por crimes de maior ou menor importância, como alguns furtos. O não pagamento dos dízimos, por exemplo, era considerado "pecado mortal",[37] e cabia às altas autoridades eclesiásticas a sua absolvição, mas podiam, por outro lado, ser perdoados pelos párocos se o dízimo fosse pago ou doado aos pobres, ou se o produto do roubo ou do próprio dízimo não ultrapassasse 2 mil réis. O produto era, obrigatoriamente, destinado para a fábrica da paróquia à qual pertencia o penitente. (CONSTITUIÇÕES..., 1719)

Conforme a contribuição doada por pessoa de projeção, confrades ou irmãos de ordens terceiras, tinham o privilégio de serem sepultados em lugar especial no piso da igreja. Foi o caso de Garcia d'Ávila, que patrocinou a reforma dos altares colaterais da Igreja do Convento de São Francisco, em Salvador, na segunda metade do século XVIII, correspondentes à padroeira do Reino e conquistas lusas, Nossa Senhora da Conceição, e o de Santo Antônio, padroeiro da Província de São Francisco no Nordeste. Neste caso, o túmulo do patrocinador ocupava o lugar bem ao pé do altar da Conceição. Seus descendentes também tinham o mesmo privilégio, mas foram enterrados numa segunda linha, longe do altar. Foi a única sepultura que permaneceu no recinto da igreja. As demais foram transferidas para um memorial, no lugar da antiga horta do Convento. O enterramento no recinto das igrejas foi interditado nos meados do século XIX.

36 Para controlar essa doação, em função de Provisão Régia, de 8 de novembro de 1608, se escolhia um recebedor, entre os prelados ou cabido ou conego de muita confiança, para controlar seu emprego nas fábricas. (CONSTITUIÇÕES..., 1719)

37 Em muitos casos, por ser de costume antigo não pagar os dízimos à Igreja, as Constituições obrigavam o pagamento de conhecença. (CONSTITUIÇÃO..., 1719)

De acordo com o Direito Canônico, era permitido a todo cristão ter uma sepultura no corpo da igreja paroquial, mosteiro ou adro, conforme escolhesse. O sepultamento no recinto das igrejas paroquiais, das irmandades ou ordens terceiras, ou num cemitério externo, era recomendado pelas Constituições. Ordenavam que os escravos, sendo batizados, fossem enterrados em lugar sagrado e não no campo ou no mato. Os fiéis tinham, por ser costume pio, antigo e recomendado pela Igreja Católica, o direito de serem enterrados em sepulturas em lugares sagrados e na sepultura que escolhessem na sua paróquia, ou outra, depois de ter obtido licença.

Recomendava-se que não fossem sepultados em lugares não sagrados, mesmo que o solicitassem, porque se classificava "esta sua disposição como torpe, e menos religiosa se não deve cumprir". (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 315-316) As sepulturas se localizavam no corpo da igreja, especialmente na nave e capelas laterais, nos adros ou em cemitério, no seu entorno. Eram padronizadas, não sendo permitido se colocar pedra saliente sobre o túmulo, ou madeira, mas somente uma campa de pedra no mesmo nível do pavimento da nave. Tendo letreiro, ou armas, deveriam ser abertas, ou cinzeladas, na própria campa, não podendo ficar mais altas que ela. Nelas, era proibido "abrir cruzes, nem imagens de anjos ou santos, nem o nome de Jesus, ou da Virgem Nossa Senhora, pela reverência que se lhes deve, para que não suceda fazer-se-lhes desacato pondo-se-lhe os pés por cima". (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 319) Caso transgredissem essa disposição, os infratores eram obrigados a reformar a sepultura. Eram os herdeiros ou testamenteiros que dariam essas providências. Nos Algarves, se fazia a mesma proibição, e mais, sob a ameaça de excomunhão.

Negava-se sepultura eclesiástica aos judeus,[38] hereges, cismáticos, apóstatas, blasfemos da Santa Fé, julgados pela igreja, blasfemos manifestos a Deus, Santíssima Trindade e Santos, assassinos ou suicidas, os que desafiassem a igreja publicamente, usurários manifestos, ladrões ou violadores de igrejas e mortos sem confissão. Também não podiam ocupar espaço nas sepulturas das igrejas os publicamente excomungados, religiosos professos que, por ocasião de sua morte, tivessem bens próprios contra as regras de sua religião, os que não tivessem confessado e comungado no ano anterior à sua morte, aos pagãos ou crianças que não tivessem sido batizadas (CONSTITUIÇÕES..., 1719), isto é, os que não professassem ou seguissem a igreja ou o ritual romano.

38 É interessante notar que Martinho Lutero, ou Martin Luther, também se opunha aos judeus, ao mesmo tempo em que se deve indicar que em nenhuma das Constituições consultadas há uma única referência à expressão "cristão novo". No entanto, certamente a expressão era utilizada, pois Bluteau (1722, v. 2, p. 303) logo depois acrescentou os verbetes "cristão novo" e "cristão velho", e, ainda, "cristanovice" e "cristávelhice" no seu "Vocabulário".

Na Sé e igrejas paroquiais, os religiosos eram obrigados a fazer, de acordo com o costume geral, e aprovado pela Arquidiocese, as procissões para os defuntos, nas segundas-feiras, com cruz, água-benta e com os reponsos e orações ordenadas. Passavam pelo adro, se nele houvesse sepulturas. Se as segundas-feiras coincidissem com alguma comemoração religiosa, a procissão seria feita nas terças-feiras. Nas freguesias do Arcebispado, onde não havia possibilidade do concurso de boa parte da população, essa procissão poderia ser feita nos domingos, exceto nos domingos de Páscoa, da Ressurreição, Pentecostes, Trindade ou festas de "primeira classe", ou festejos solenes na igreja. Os curas eram obrigados a "encomendar" as almas de seus fregueses cristãos, sob graves penas. (CONSTITUIÇÕES..., 1719)

As doações eram previstas por norma específica. Para "ornato e fabrica" das igrejas, eram permitidas as primícias, estas destinadas aos párocos, "oblações e ofertas de particulares". "As oblações e ofertas são tudo aquilo que os fiéis cristãos oferecem a Deus nosso Senhor, e a seus Santos nas Igrejas para ornato, e fabrica delas, ou para sustentação de seus ministros" [...]. (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 180-181, 1853, p. 170-172) Como eram voluntárias, graças à devoção dos fiéis, incentivava-se o uso "desta louvável devoção". As paróquias tinham direito a essas ofertas, bem como as capelas ou oratórios, contanto que administrassem os Sacramentos. As oblações pertenciam aos párocos, que podiam repassá-las a algumas confrarias quando assim fosse determinado, e eram recolhidas por seus mordomos, confrades ou oficiais. Caso as igrejas não tivessem rendimento, os párocos eram obrigados a usá-las nas suas fábricas de acordo com a necessidade.

Feitas por voto, contrato ou deixadas em testamento de última vontade, essas doações eram passíveis de serem cobradas judicialmente, no fórum eclesiástico. Tanto serviam para melhorar o edifício, quanto para custear os ofícios e o pároco. Este tinha a possibilidade de usar essas doações, se fossem em espécies e se a igreja, capela ou oratório possuísse renda própria. Estava interditado de usar as ofertas feitas em ornamentos, vestidos ou "peças semelhantes", sob pena de excomunhão, ficando as mesmas a serviço da religião, não se destinando ao uso profano.

> Porém oferecendo-se pés, braços, olhos de ouro ou de prata, ou de cera, mortalhas, círios, e outras coisas do gênero, em memória dos milagres, que Deus fez por intercessão dos Santos, as tais ofertas pertencem aos Párocos, e as podem aplicar a si, ou distribuir em usos pios, que os que os oferecerem declararam. (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 182, 1853, p. 171-173)[39]

39 As Constituições de Braga, de 1713, proibiam a colocação de ex-votos na igreja sem ser aprovada antecipadamente. (ROCHA, 1996, p. 187-202) Normalmente, tinham lugar especial, chamado hoje "Sala de Milagres", permitindo acesso aos fiéis.

Não podiam, no entanto, tirar das igrejas todas estas últimas ofertas – ou ex-votos, como são chamadas hoje –, deixando "algumas para memória dos milagres e afervorar a devoção dos fiéis". (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 182)

Aqui, é preciso lembrar que muitas dessas oblações eram em prata. Exemplares desses ex-votos são encontrados nos principais acervos de igrejas peregrinas, ou mesmo naquelas que a população elegeu como lugar de depósito de peças, em pagamento pelas graças alcançadas. Citem-se as peças do atual museu do Bonfim, em Salvador, ou a capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira. Outros ex-votos ficavam irremediavelmente aderidos aos templos, como aqueles de azulejos presentes na Igreja da Boa Viagem, em que os navegantes deixaram figurados os milagres alcançados em alto-mar.

A Igreja de São Francisco só tinha – depois de doar o terreno ao lado para a Irmandade da Ordem Terceira de São Francisco, para a construção de sua própria capela[40] – duas irmandades, próprias dos escravos da comunidade, bem "como os de fora" dela, como diziam. Eram as irmandades de São Benedito e a de Santa Ifigênia, como já se fez referência. Eram, normalmente, irmandades pobres e contribuíram apenas para o ornamento dos altares de seus santos de devoção. Para a construção do edifício e decoração interna e externa, os franciscanos contaram com doações de uma confraternidade leiga, inicialmente restrita, composta de pessoas de posse, que, aos poucos, passou a admitir muitas pessoas, mesmo contra o protesto dos franciscanos. Assim, toda a construção do edifício da igreja, exceto a capela-mor original e sua decoração em ouro, deve-se a esses Confrades do século XVIII (FLEXOR; FRAGOSO, 2009), deslocando a discussão sobre a contradição entre riqueza do edifício e voto de pobreza dos religiosos franciscanos.

Os componentes das confraternidades, irmandades ou ordens terceiras tinham direito a ter uma sepultura dentro da igreja ou no cemitério externo, e os enterramentos eram regulados, da mesma forma, pelas Constituições.[41] Os túmulos obedeciam a uma hierarquia ordenada pela igreja, mas, de qualquer forma, transformavam o piso, em toda sua extensão, em obra móvel, formando um quadrilátero dividido por pedra e tampos de madeira. Nos meados do século XIX,[42] os pisos das igrejas passaram a ser substituídos por mármore ou pedras diversas, modificando o aspecto das naves.

Para fundação e construção de mosteiros e igrejas de religiosos regulares, masculinos ou femininos, precedia-se, como se disse, de licença (CONSTITUI-

40 Até essa doação, a Ordem Terceira de São Francisco ocupava uma das capelas da antiga Igreja de São Francisco.

41 Nos Algarves, segundo suas Constituições, também se regulamentavam os enterramentos. (CONSTITUIÇÕES..., 1554)

42 Com a proibição de enterramentos no corpo das igrejas e aparecimento dos cemitérios leigos.

ÇÕES..., 1719, 1853),[43] procedendo-se à vistoria do sítio, informações sobre a existência de rendas e bens para a fundação. Obrigava-se a construção em pedra e cal, não podendo ser de madeira ou de barro e com a condição de ouvir o parecer de outros mosteiros e conventos sobre a conveniência e inconveniência da nova fundação, já que os regulares não tinham bens próprios e dependiam, em boa parte, das esmolas que provinham da população. Aprovada pela comunidade, a licença era, então, dada pelo Arcebispado, que determinava o número de religiosos a serem admitidos, normalmente sugeridos pelo Rei. De tudo se faziam os autos e escritura, guardados no Cartório do Arcebispado, porque assim estava determinado pelo Concílio de Trento e *motus próprios* dos Papas Clemente VIII e Urbano VIII sobre a matéria. (CONSTITUIÇÕES..., 1719, 1853)[44] Já era uma prática antiga, que permaneceu em uso. No testemunho do Arcebispo, D. Frei Manoel da Ressurreição, de 1689, constava que o Convento do Desterro se

> Fundou com esmolas que lhe deram as pessoas que nele pretendiam recolher suas filhas e parentas, e com dinheiro de concertos legítimos entre os pais das religiosas, e o Mosteiro, e se sustentam com a renda que tem resultado dos juros dos dotes das mesmas religiosas, com o que é livre do padroado o dito Convento. (ALVES, 1950, p. 6)[45]

Parte importante dos mosteiros de freiras era a clausura, tanto que o Concílio de Trento indicava, especialmente aos bispos e arcebispos, ameaçando-os à condenação pelo "Divino juízo" e à maldição eterna de Deus se não tivessem especial cuidado com essa instalação. (CONSTITUIÇÕES..., 1719)

Os particulares podiam criar capelas "de novo", isto é, novas, porém tinham que seguir os mesmos trâmites. As edificações religiosas com patrocínios particulares estariam sempre limpas, e a chave deveria estar na mão de pessoa devota, que se encarregaria de sua limpeza, de abri-la e fechá-la a qualquer tempo, marcando mais uma participação do leigo na administração religiosa. Zelavam, assim, pela aparência dos templos e dos seus ornamentos. Isso mostra que, além das modificações, provocadas pelas modas devocionais e estilísticas, havia as mudanças promovidas pelas irmandades, fiéis ou religiosos nas igrejas dos setecentos e oitocentos em Salvador. Isso explica também o desaparecimento de peças mais

43 "O Concilio Tridentino", sessão XXV, cap. 3. (REYCEND, 1786) O mesmo se observava nas Constituições Synodaes do Porto (1585, p. 87), exigindo veementemente a licença, sob pena de demolir o que fosse feito em contrário.

44 Mudada no Império. A licença passou a depender de Breve Pontifício e posterior licença e beneplácito do Imperador, bem como da autorização do Poder Legislativo para decretar o número de religiosos, rendas etc. (REGIMENTO..., 1853, p. 159)

45 O Convento das Clarissas não recebia, conforme esse documento, o dote do Rei, porque a comunidade e os pais das candidatas ao claustro se comprometeram a manter a instituição.

antigas. Na medida em que se estragavam, eram "restauradas" ou substituídas por novas; ou, ainda, no caso da prataria, o metal era fundido e dava origem à outra peça. Precisavam estar sempre "decentes", como diziam, para manter o respeito, a fé e a piedade dos fiéis e afastar as superstições ou atitudes não condizentes com a purificação do culto.

Os visitadores e mais ministros eclesiásticos eram encarregados de zelar pela decência das sagradas imagens e verificar se naquelas "assim pintadas, como de vulto, há algumas indecencias, erros, e abusos contra a verdade dos mistérios Divinos, ou nos vestidos, e composição exterior". (CONSTITUIÇÕES..., 1719, 1853) Estas, se existissem, junto com as envelhecidas, eram retiradas, mandando-as enterrar nas igrejas, em lugares apartados das sepulturas dos defuntos. Recomendava-se, ainda, que os "retábulos das [imagens] pintadas, seriam tiradas do lugar, sendo primeiro desfeitos em pedaços" (CONSTITUIÇÕES..., 1719, 1853, p. 257-258), queimar-se-iam em lugar secreto, e as cinzas se jogariam, com água, na pia batismal, ou se enterrariam, como as imagens. E o mesmo se observaria com as cruzes de pau danificadas.

As Constituições do Porto (1585), com outras palavras, diziam a mesma coisa.[46] Não se podia fazer pintar imagens por artistas não conhecidos e não aprovados pelo Bispado ou Provisor. Isso se devia ao fato de, em muitas igrejas do mesmo Bispado, existirem imagens e pinturas de santos "tão mal pintados, que não tão somente [sic], não provocam a devoção a quem as vê, mas antes dão materia de rir", e alegavam ainda "outros que não estão pintados conforme a verdade da escritura, e história que representam". Determinavam que nenhum pintor poderia executar pintura em retábulo ou qualquer outro suporte sem ter licença, antes se deveria "preceder verdadeira informação de como é bom oficial e que pinta as historias na verdade". Uma vistoria, feita em todas as igrejas, deveria determinar se as imagens e histórias que se encontravam expostas estavam em boas condições de serem aceitas, caso contrário, eram obrigados a substituí-las. A desobediência era castigada com excomunhão e 2 mil réis para as obras pias e para o meirinho do Bispado.

Com isso, o Concílio e, em especial, as Constituições tentavam afastar as crendices e superstições e não permitiam "[...] coisa alguma profana, ou inhonesta", além de estabelecerem que não deveria existir – em nenhum retábulo ou altar, ou mesmo fora das igrejas, capelas ou ermidas do Arcebispado – imagens que não fossem reconhecidas pelas autoridades eclesiásticas e, reafirmando que fossem decentes, se "conformem com os mistérios, vida, e originaes que representam". (CONSTITUIÇÕES..., 1853, p. 256)[47]

---

46 Vide a recomendação semelhante nas Constituições do Porto. (FERREIRA-ALVES, 1989, v 1, p. 45)

47 Disposto no Concílio Tridentino, sessão XXV. (REYCEND, 1786, p. 351)

O culto às imagens foi um dos pontos mais enfatizados pela Contrarreforma, porém, durante todo o período que se seguiu ao estabelecimento dessas Constituições até o século XIX, o número de invocações de santos foi muito limitado. A depuração das invocações dos Santos baseou-se no II Concílio de Nicéia (767), que já tinha eliminado uma série de nomes de santos séculos antes do Concílio de Trento. Evitava-se, com isso, a idolatria. Não só nas igrejas, mas também nos nichos e altares domésticos encontrava-se um número limitado de invocações de santos.

As próprias Constituições estabeleciam a preferência que as imagens tinham nos altares, devendo sempre preceder e estar no lugar mais alto a Santíssima Trindade, em especial a imagens do Cristo Nosso Senhor (Crucificado), conforme enfatizou Martins (2002). Em segundo lugar, viria a imagem da Virgem Nossa Senhora[48], e em terceiro lugar, São Pedro, "Príncipe dos Apóstolos", como patrão e titular da igreja, que ocuparia o lugar principal nos altares em que não estivessem as duas primeiras.[49] O orago da igreja ocupava o lugar mais baixo no altar, sobre o tabernáculo ou nas colunas do arcocruzeiro, e teria o lugar mais alto, na ausência dos anteriores. (CONSTITUIÇÕES..., 1719) A imagem de São Francisco da igreja do convento do mesmo nome, em Salvador, esteve, até a grande reforma de 1926-1930, nas colunas do arcocruzeiro do altar-mor, tendo como seu par São Domingos.[50] Tudo seria decente para que a população se recordasse dos benefícios e mercês recebidos, lembrasse dos seus milagres, dando graças a Deus, além de imitar suas vidas.

No século XVIII, todos os altares da capela-mor tinham um trono em sua composição. O alto desse trono era reservado à exposição do Santíssimo Sacramento. Sobre o sacrário, estava uma grande imagem de Cristo Crucificado (Figura 2). A capela-mor representava um "palco de teatro",[51] no qual a principal cena, a missa, se desenrolava e para onde todas as atenções deviam estar centradas. Até o século XIX, as cortinas se abriam para a missa ou exposição da custódia, guardando o Santíssimo Sacramento. Os degraus do trono sempre eram ornamentados com inúmeros castiçais e flores, naturais ou artificiais. Um Cristo Crucificado, hoje no fundo do templo, ocupou seu lugar principal no altar-mor

48 Principalmente a invocação de Nossa Senhora da Conceição.

49 Uma das principais paróquias de Salvador foi a de São Pedro Velho e, em 1709, o próprio D. Sebastião Monteiro da Vide deu licença à Irmandade de São Pedro dos Clérigos para erigir sua igreja. A atual importância secundária de São Pedro, em Salvador, deve-se, provavelmente, à falta de paradeiro do santo em seus templos que foram sendo destruídos, ou por ter sido, talvez, o protetor da Inquisição.

50 Essas imagens encontram-se, hoje, no corredor da via-sacra, na entrada da Sacristia. O conjunto que está no alto do trono do altar-mor é de autoria de Pedro Ferreira e foi ali colocado em 4 de outubro de 1930.

51 Deve-se lembrar que, durante a predominância do estilo barroco, houve a recuperação do teatro de ópera na Europa, o que influenciou nitidamente as representações dos mistérios ou estações da Paixão de Cristo.

até a grande reforma pela qual passou esse espaço da Igreja do Convento de São Francisco da Bahia.

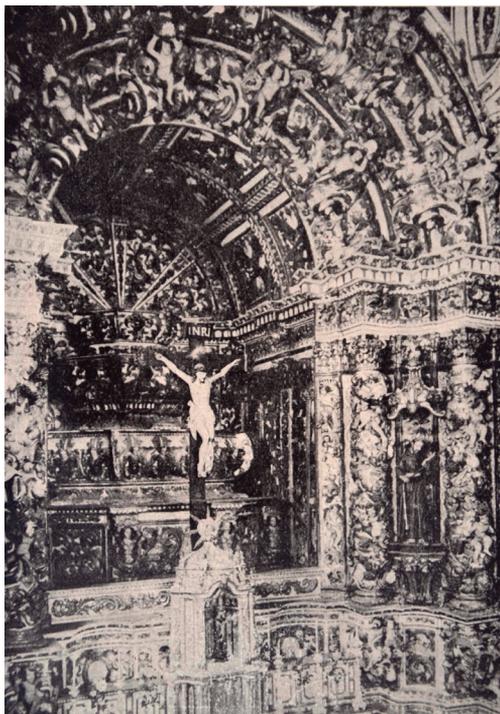



Figura 2 – Cristo Crucificado – século XVIII. Antigo altar-mor da Igreja de São Francisco, Reformado a partir de 1926

Fonte: Sinzig (1933).

Era absolutamente proibido colocar, nas igrejas paroquiais, dos regulares ou particulares, "Imagem alguma de Deus Nosso Senhor, da Virgem Nossa Senhora, dos Anjos, ou Santos pintados, ou de vulto" sem licença do Arcebispado, e determinava-se que fossem colocadas nas igrejas e altares as imagens de vulto bentas, na forma do Pontifical ou pelo Ritual Romano. Os funcionários eclesiásticos, como foi referido, não podiam permitir que fossem vendidas pinturas que, em lugar de exercitar a devoção, provocassem risos como "uns painéis, a que chamam ricos feitio e em que estão mal pintados alguns Santos". O meirinho do Arcebispado era encarregado de vistoriar os templos, sob pena de ser suspenso de seu ofício se encontrasse esses painéis com figuras malpintadas de santos e não desse providências. Era encarregado de apreender e levar a pintura ao vigário geral (CONSTITUIÇÕES, 1719, 1853)[52] para as devidas providências.

52 Vide a mesma proibição nas Constituições do Porto. (FERREIRA-ALVES, 1989, p. 44)

Figura 3 – Pintura barroca do teto da portaria do Convento de São Francisco/SSA – século XVIII

Fonte: Acervo pessoal.

Em função dessa determinação, foram reproduzidas tanto imagens quanto pinturas com modelos de Portugal, ou de outros lugares da Europa, aceitos pelo Arcebispado local. Normalmente, tinham inspiração em obras criadas, por exemplo, na Itália, aprovadas pela igreja reformada, reproduzidas de tratados ou estampas que circulavam no mundo católico romano. Alguns exemplos são as ilustrações do livro de Thomas Scheffler, com gravuras de Martin Engelbrecht,

de Augsburg, 1732, a partir das originais de Augusto Casimiro Redelio (AMARAL JÚNIOR, 2010), que serviram de modelo e inspiração às pinturas emblemáticas da Casa do Capítulo, do Convento de São Francisco, de Salvador. As composições, usando os mesmos componentes do modelo, poderiam dispor os personagens de maneiras diferentes, mas a base principal continuava a mesma. Uma pintura de Michelangelo Caravaggio, *A morte da Virgem*, feita em 1601, para a Igreja de Santa Maria della Scala in Trastevere, de Roma, foi rejeitada por fugir completamente à iconografia aprovada pela Igreja Romana.[53] Foi substituída pela pintura, de 1610, de Carlo Saraceni, que respondia mais às exigências da igreja reformada.[54]

A composição mais recorrente, na Bahia e no Brasil, está estampada no teto da portaria do Convento de São Francisco de Salvador, que mostra a Santíssima Trindade, a Virgem Maria, Santos Franciscanos, Bispos e Santas protetoras desses religiosos, representações dos então conhecidos quatro continentes (Figura 3). A composição barroca central é recorrente, encontrada tanto em tetos de igrejas como em dependências de conventos e em quadros pintados, a exemplo da *Coroação de Maria*, pintura do século XVIII, existente no Museu de Arte Sacra, da Universidade Federal da Bahia (UFBA). A forma e o espaço ocupados por Maria não fogem muito à composição de Saraceni. Da mesma forma aconteceu com as reproduções das imagens de vulto, com tamanhos diferentes, especialmente as de devoção da Virgem Maria ou Nossa Senhora da Conceição.[55]

Sendo Cristo consagrado como figura central da Igreja Romana reformada, as Constituições determinavam que a imagem da Cruz – desde Constantino, o símbolo dos cristãos – não podia ser pintada nem levantada em lugares indecentes, que se pudesse pisá-la, ou estar debaixo de janelas, nem sob paredes ou lugares sujos ou indecentes. Não eram proibidas as cruzes de pau ou pedra, ou mesmo pintadas, em lugares públicos, estradas, ruas, caminhos, mas sempre "quando for possível estarão levantadas do chão" (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 270-271, 1853, p. 256-257), longe de lugares úmidos, o que explica sempre a cruz estar representada com o seu "calvário",[56] isto é, sobre um pedestal significativo de algum relevo (Figura 25 e 26). Isso explica o porquê da imagem de *Cristo Crucificado*, agonizante ou expirante, que estava sempre presente em todos os oratórios domésticos e altares laterais das igrejas do século XVIII em diante (Figura 4). Os desobedientes concorriam à excomunhão maior *ipso facto incurenda*, além do pagamento de 2 mil réis para as obras pias.

53 Essa obra encontra-se, hoje, no Museu do Louvre, Paris. (WIKIPÉDIA, 2011)

54 *A morte da Virgem*, que continua a ocupar seu lugar na igreja citada em Roma. (WIKIPÉDIA, 2009)

55 A repetitividade do mesmo modelo levou um dos historiadores da arte mais conhecidos e citados da Bahia, Carlos Ott (1967, p. 74-75), a fazer referência à falta de habilidade dos pintores ou escultores que "plagiavam" outros artistas e até se "autoplagiavam".

56 Hoje chamado "peanha" ou "console".

Figura 4 – Cômoda e oratório de dizer missa,
Século XVIII, estilo rococó, com trabalho de marchetaria
Fonte: Acervo pessoal.

A Cruz e o Santíssimo Sacramento tinham enorme valor simbólico. Segundo o apóstolo São Paulo, todo o católico deveria gloriar-se com a "sagrada árvore da Cruz", troféu e insígnia "gloriosa dos fiéis Cristãos, em que nosso Salvador Jesus Cristo nos remiu com seu precioso sangue, por cuja causa é bem que de todos seja tratada com toda a reverência". De igual forma, como a Cruz, os nomes de Jesus e da Virgem Maria não podiam ser escritos no chão ou lugar indecente. (CONSTITUIÇÕES..., 1719, 1853) Essa determinação, com a mesma ameaça de excomunhão, além de multa de 2 mil réis, é encontrada nas Constituições do Porto, de 1585, que mandava "que nenhuma pessoa possa por si, ou por outrem em modo algum pinte, esculpa, ou ponha Cruz no chão donde lhe possam por os pés, ou em outro algum lugar indecente, e desonesto". (CONSTITUIÇÕES..., 1585, p. 91v) E era o próprio Sagrado Concílio Tridentino que mandava que se "pintem retábulos, ou se ponham figuras dos misterios que obrou Cristo Nosso Senhor em sua Redenção, porquanto com elas se confirma o povo fiel em os trazer a memória muitas vezes, e se lembrem dos benefícios, e mercês, que de sua mão recebeu, e continamente recebe". (REYCEND, 1786, p. 345)

O uso das imagens de Cristo, em postura ou cenas de sua Paixão, de sua Mãe Santíssima, dos anjos e santos foi reafirmado pela Igreja Católica Romana,

recomendando a construção de templos em sua homenagem, conforme a antiga tradição, e definições dos Sagrados Concílios, confirmando que "as ditas imagens, ou sejam de pintura, ou de escultura, se faça a mesma veneração, que aos originais, e significados, considerando que no culto, que a elas damos, veneramos, e reverenciamos a Deus Nosso Senhor, e aos santos, que elas representam". (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 12)[57] Assim, para poder se averiguar o programa traçado pelas Constituições baianas, com base sólida no Concílio que marcou a Contrarreforma Católica, transcreve-se todo o:

> Titulo XX – Das Santas Imagens
>
> Manda o Sagrado Concílio Tridentino, que nas Igrejas se ponham as Imagens de Cristo Senhor Nosso, de sua Sagrada Cruz, da Virgem Maria Nossa Senhora, e dos outros Santos, que estiverem canonizados, ou beatificados, e se pintem retábulos, ou se ponham figuras dos misterios que obrou Cristo nosso Senhor[58] em nossa Redenção, por quanto com elas se confirma o povo fiel em os trazer à memória muitas vezes, e se lembrem dos benefícios, e mercês que de sua mão recebeu, e continuamente recebe; e se incita também, vendo as imagens dos Santos, e seus milagres, a dar graças a Deus Nosso Senhor, e a os imitar e encarregar muito aos bispos a particular diligencia, e cuidado que nisto devem ter, e também em procurar que não haja nesta matéria abusos, superstições, nem coisa alguma profana, ou 'inhonesta'. [...] Pelo que mandamos que nas igrejas, capelas e ermidas de nosso Arcebispado não haja em retábulos, altar, ou fora dele imagem que não seja das sobreditas, e que sejam decentes, e se conformem com os misterios, vida, e originais que representam. E mandamos que as imagens de vulto se façam daqui em diante de corpos inteiros pintados, e ornados de maneira que se escusem vestidos, por ser assim, mais conveniente, e decente. (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 268-269, 1753, p. 256-257)

As Constituições consideravam que, quanto à quantidade dos ornamentos e móveis das igrejas, não se podia estabelecer "regra certa" ou única para todos, porque algumas paróquias tinham fregueses mais ricos e outras menos paroquianos e mais pobres, por isso estabeleciam que, pelo menos, tivessem todos os utensílios necessários para o culto de Deus e a celebração da missa e ofícios divinos. Faziam a ressalva que as paróquias "desta Cidade da Bahia, e algumas do

57 Cf. Concílio Tridentino, sessão XXIII, cap. 2, e sessão XXV. (REYCEND, 1786)

58 Leia-se Sete Estações da Via Sacra.

Recôncavo não achamos que encomendar de novo, senão muito que louvar a piedade, e devoção com que estão ordenadas, e servidas". (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 272)

Não se podia dizer missa "sem cálice de prata ao menos a copa, e a patena também de prata consagrados, nem com vestiduras sacerdotais, não sendo bentas e não serão rotas, nem índecentes, e quanto a possibilidade das Igrejas permitir, serão na cor conforme com o oficio de que se rezar". (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 152-153) No altar, estaria a pedra d'Ara consagrada e em bom estado, e que pudesse abrigar a hóstia, cálice e corporais sagrados limpos, além de duas toalhas cobrindo o altar e missal em boas condições. O frontal do altar deveria combinar com a cor do hábito usado no sacrifício da missa.[59] Antes de iniciar a missa, o pároco seguia o cerimonial romano, que indicava a forma de comportamento, deslocamentos, objetos – como cálice com os corporais – e maneira de cobrir ou descobrir a cabeça com barrete.

Para os altares e a celebração da missa das diversas paróquias do Arcebispado, além da pedra d'Ara, indicava-se ter cruzes, frontais, toalhas, cortinas, sacras, panos para as mãos, estantes ou almofadas, castiçais, alvas, amictos, cordões, manípulos, estolas, planetas, corporais com guarda e bolsas, cálices, patenas, palas, sanguinhos, panos ou véus dos mesmos cálices, missais, galhetas, caixas de hóstias e campainhas. Recomendava-se que todos os recipientes e ornamentos para a missa fossem benzidos, sempre de acordo com os Sagrados Cânones, em especial os cálices, patenas e os altares das igrejas, capelas e mesmo altares portáteis, tanto quanto os fixos, excetuando-se as toalhas de altares ou sinos. (CONSTITUIÇÕES..., 1719)

Cruzes com velas e mangas e capas pluviais eram usadas nas procissões. Para igrejas nas quais se expunham o Santíssimo Sacramento ou se fizessem outros ofícios, usava-se turibulo, naveta, pálio, custódia, âmbula para a comunhão e lanternas, sacrário e lâmpada, "que diante do Senhor esteja sempre acesa", além do livro de Ritual dos Sacramentos e catecismo. Tudo seria em quantidade e qualidade dentro das possibilidades de cada igreja. (CONSTITUIÇÕES..., 1719, 1853)

A partir da promulgação das Constituições, a Sé e as igrejas paroquiais, ou filiais do Arcebispado, foram obrigadas a fazer um inventário de peça por peça, desde a prata, os ornamentos e móveis, enfim, todos os bens móveis registrados individualmente, diante de testemunhas, num livro de tombo, descrevendo detalhes ornamentais dos móveis e peso da prataria, para que não fossem trocados. (CONSTITUIÇÕES..., 1719, 1853) Tanto o inventário da prataria, quanto o fim a ser dado ao vestuário ou peças de tecido e madeira velhos já estavam previstos nas Constituições do Porto (1585).

59 A limpeza dos objetos de culto também teve as mesmas recomendações em 1554 (CONSTITUIÇÕES..., 1554, p. XLIJ).

Como os pertences das igrejas não podiam ser usados por leigos, recomendava-se que os ornamentos rotos ou velhos, que não se pudessem reformar e que não prestassem mais, fossem queimados e suas cinzas enterradas dentro das igrejas ou jogadas no "sumidouro" das pias batismais. O mesmo fim seria dado aos vestidos das imagens. Quanto às madeiras, pedras e telhas, não podendo ser utilizadas e sendo proibido o destino profano, recomendava-se que se desse para outras igrejas, mosteiros ou lugar religioso.[60] Se a madeira, por podre, não pudesse ser reaproveitada, também seria queimada e teria o mesmo destino dos ornamentos velhos. (CONSTITUIÇÕES..., 1719, 1853)

Todas as normas estavam minuciosamente descritas para que fossem seguidas, tudo com muita reverência e devoção, para afastar "as superstições, abusos, negociações, tratos profanos, práticas, discórdias" contra os ofícios Divinos, salientando as Constituições que os fiéis dessem exemplo: "neste nosso Arcebispado é isto necessário pelos muitos neófitos, pretos, e boçais, que cada dia se batizam, e convertem à nossa Santa Fé, e das exterioridades, que veem fazer, aos brancos aprendem mais, do que das palavras, e doutrina, que lhes ensinam porque a sua muita rudeza os não ajuda mais". (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 279, 1853, p. 264-265)

Em atenção a esses neófitos, as Constituições estabeleciam o tipo de culto que se recomendava dar a Deus, à Virgem e aos Santos. A Deus, reconhecendo-o como Supremo Senhor, ao Filho e ao Espírito Santo se destinava o culto de "latria",[61] que era a adoração devida somente a Deus, ao Cristo Redentor, "Unigenito Filho de Deus verdadeiro" e sua sacratíssima humanidade, e ao Santíssimo Sacramento da Eucaristia, porque "nele está realmente o mesmo Deus". Dispunha, ainda que, além disso, também o Lenho da Cruz, "as imagens do mesmo Cristo enquanto representam, e qualquer outra Cruz, como sinal que é representativo da verdadeira, em que o mesmo Senhor nos salvou" mereciam o mesmo tipo de adoração.[62] Inclusive, a primeira disposição, colocada no Livro 1º, Título 1, inciso 1, das Constituições salientava que ninguém podia agradar a Deus se não acreditasse no mistério da Santíssima Trindade. O culto à Virgem Maria, "nossa senhora", se daria o culto de "hiperdulia",[63] ou a veneração, por ser mãe de Cristo e possuidora de muitas virtudes, e "dulia" (CONSTITUIÇÕES...,

60 Ver Constituições. (1554, p. lxiv)

61 Latria compreendia a adoração, demonstrada através de prostração de joelhos em terra com a cabeça descoberta, as mãos juntas e levantadas, batendo no peito e fazendo outros atos exteriores de veneração.

62 O culto à imagem de Cristo e à cruz foi mudado no Império, pois, segundo alguns teólogos, este culto "só se dá a Deus, à Trindade Santíssima, a Christo Redentor nosso, ao Santíssimo Sacramento, porque nele está o Verdadeiro Deus realmente. Mas este culto não se dá ao Santo Lenho, etc, porque a este é dado o culto de Hiperdulia; e bem assim as imagens de Cristo". (REGIMENTO..., 1853, p. 150)

63 Adoração feita com joelhos por terra e cabeça descoberta, fazendo uma oração.

1719),[64] que era outro tipo de culto, devido aos anjos e espíritos celestiais, bem como aos santos aprovados pela igreja como intercessores dos homens junto a Deus. A devoção à Virgem Maria foi severamente criticada por Martinho Lutero,[65] por isso encontrou, na Contrarreforma, a reafirmação e reforço de seu culto.

No século XVIII, as invocações preferidas foram apontadas pelas imagens contidas nos oratórios particulares, cujas descrições podem ser encontradas nos testamentos e inventários baianos, por exemplo. Invariavelmente, continham um "Cristo com sua cruz e calvário", além das várias invocações da Virgem Maria, das Almas e Anjo da Guarda. Os santos preferidos, mais frequentes, eram Santo Antônio, São Domingos, São João Batista, São Francisco, São João Evangelista, São Pedro, São Pio V, Santa Teresa, São Felix, Santana, São José e São Gonçalo. (FLEXOR, 1997) Não era muito grande o número de invocações pela própria repressão feita pelas Constituições e pela Inquisição. Essas poucas invocações foram multiplicadas enormemente e, como a regra, era a cópia de modelos, elas se reproduziram em número considerável, com formas muito próximas umas das outras. Assim, depois do século XVI, mas especialmente no século XVIII, pode-se falar numa iconografia católica ocidental uniformizada.

Essa larga produção da imaginária de vulto tinha explicação no Concílio de Trento, que manteve todas as formas tradicionais de piedade e confirmou o culto a elas. (DELUMEAU, 1973)[66] A Contrarreforma, o Concílio e as Constituições deram ênfase à proliferação de imagens como multiplicadoras da própria fé. Elas se faziam presentes, sob diversas formas, em todos os espaços religiosos ou espaço de manifestação pública e coletiva de religiosidade, como as procissões.

O Concílio havia estabelecido normas sobre as relíquias dos Santos[67] e imagens sagradas para orientar tanto os artistas – que colaboravam para a visualização de todo o ideário religioso – quanto os que encomendavam as obras e os fiéis, que participavam na gênese de toda a obra de arte. As relíquias proliferaram por todos os templos, conventos e mesmo entre os leigos, chegando ao exagero. Os santos adquiriram, então, um valor extraordinário no imaginário popular, e era permitido, e recomendado, aos fiéis os tocar diretamente – transformando-os em verdadeiros amuletos –, embora as Constituições recomendassem, veementemente, que estariam tocando os próprios santos e que "não pensassem o contrário". (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 11, 1853, p. 9-10)

64 Reza, em pé ou de joelhos, com a cabeça descoberta.

65 Martin Luther.

66 Concílio Tridentino, sessão XXV. (REYCEND, 1786)

67 O vocábulo "relíquia" era usado no sentido de "resto", "sobra", como nas Constituições (1719). Ao tratar do Sacramento da Extrema Unção, se referiam ao perdão das "relíquias dos pecados", que cabia aos párocos, ou confessores, absolver para o caso de morte. Também se referiam às "relíquias" de hóstia, pedacinhos que involuntariamente caíssem sobre a toalha, na hora da comunhão. (CONSTITUIÇÕES..., 1719)

As relíquias eram parte do corpo ou outros objetos que, em vida, ou depois da morte, tivessem tocado o corpo do respectivo santo. Nenhum cristão poderia duvidar, segundo o Concílio de Trento, dos seus poderes. Era proibido comprar ou vender as relíquias, a não ser que fosse para resgatá-las dos hereges ou infiéis. Os exemplares comprados ou doados, necessariamente, vinham acompanhados por documentos que comprovassem sua legitimidade, e àquelas que não dispunham dessa comprovação, recomendava-se requerer a presença de visitadores, especialmente escolhidos para esse fim, no intuito de darem parte às autoridades eclesiásticas respectivas. Cometia o crime de simonia, se agisse de forma diferente.

Não se deve esquecer que as imagens dos santos foram combatidíssimas pela Reforma protestante, por isso mesmo a Contrarreforma católica teve nelas uma bandeira de luta, instando os fiéis a cultuá-las, a seguir seus exemplos e mesmo tocá-las. Os fiéis, antes de tudo, precisavam conhecer a intercessão dos Santos, suas invocações, veneração de relíquias e o legítimo uso das imagens,[68] além, especialmente, das imagens dos santos e dos corpos dos mártires. (CONSTITUIÇÕES..., 1719) Se tomava parte do corpo, ou objeto de uso pessoal, sob forma de relíquia, colocada em "engastes, vasos, ou relicários, e guardadas tão decentes [...]".[69] (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 11) Quando fossem expostas, eram acompanhadas por velas acesas num altar, na presença de um sacerdote com sobrepeliz.

A do *Agnus dei*, guardada conforme as determinações do Papa Gregório XIII, necessariamente teria o repositório na cor natural "sem nenhum genero de ouro, pintura ou iluminação", sob pena de excomunhão maior. (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 12) A grande maioria era engastada em bases ou medalhões com ornamentos em relevo, elaborados com cera de abelha. As freiras concepcionistas, antigas ocupantes do Convento da Lapa, que hoje residem num convento no bairro de Brotas, em Salvador, possuem uma interessante coleção desse tipo de relíquia. Havia um verdadeiro culto institucionalizado às santas relíquias, que se multiplicou em forma de bustos-relicários,nos altares,[70] nas cruzes, medalhões, ou sob a forma de pingentes simples, de ouro ou prata, para uso pessoal, como acusam os inventários de número considerável de baianos, especialmente as mulheres.

---

68 Concílio Tridentino, sessão XXV. (REYCEND, 1786, p. 337-349).

69 Nem sempre eram "decentes", como a igreja recomendava, fossem sóbrios. D. Porcina d'Oliveira Mendes ofereceu um cordão de ouro ao Senhor dos Passos, da Igreja da Ajuda. O Arcebispo, D. Manoel Joaquim da Silveira, Conde de S. Salvador, ofertou um relicário de ouro cravejado de esmeraldas, com fragmento do Santo Lenho, pendente de colar em ouro. (CAMPOS, 1941)

70 É destacável o Cristo relicário do altar da capela interna do Convento de Santa Clara do Desterro, datado do século XVIII.

As próprias Constituições acabaram consagrando a lenda de "Santa Úrsula e as Onze Mil Virgens",[71] uma das poucas invocações as quais os jesuítas podiam fazer procissão pela cidade, no dia da Santíssima Trindade (CONSTITUIÇÕES..., 1719, 1853), e cujas relíquias encontram-se em dois bustos, no altar daquela Santa, na atual Catedral de Salvador.[72] A angústia da salvação fez surgir, como uma de suas consequências, a divulgação, a defesa do catolicismo romano ao ponto de se morrer como mártir, o que fez surgir uma nova galeria de santos, como os Mártires do Japão ou do Marrocos, em função da multiplicação das relíquias.

As Constituições regularam tanto os atos religiosos em recintos fechados quanto em espaço público. Neste último caso, se enquadravam as procissões, verdadeiros teatros de ópera a céu aberto, nas ruas e praças da cidade. E se reputavam tão antigas que alguns autores as datavam do tempo dos apóstolos. Preconizava-se obedecer toda a decência e só permitir a presença de imagens de santos canonizados, obedecendo às proibições das Constituições, especialmente não a de não serem realizadas à noite – excepcionalmente a de Endoenças –, em que as mulheres não podiam participar. A noite era do domínio do Príncipe das trevas, o Demônio. (CONSTITUIÇÕES..., 1758)

As Constituições consideravam a "procissão como oração pública feita a Deus, por um comum ajuntamento de fiéis, [...] reconhecendo a 'Deus como Supremo Senhor de tudo'". (CONSTITUIÇÕES..., 1853, p. 191)[73] As Ordens Terceiras, a Santa Casa e a Câmara tinham suas procissões. (FLEXOR, 1974) Excepcionalmente, os jesuítas tinham suas procissões licenciadas pelas Constituições, como se viu. Os irmãos da Ordem Terceira do Carmo[74] faziam a da Paixão, reduzida ao Senhor morto, na Sexta-Feira Santa; a Ordem Terceira de São Francisco cuidava da procissão da Quarta-feira de Cinzas. A Ordem Terceira de São Domingos realizava a procissão do Triunfo da Cruz. A Irmandade da Santa

71 As Virgens foram multiplicadas por um erro de leitura das siglas XI MM VV = Onze Mártires Virgens, em que as consoantes dobradas indicavam plural. MM ou M, com til sobreposto, foi lido como mil em lugar de mártires. O próprio Arcebispo, D. Sebastião Monteiro da Vide, se referiu à Santa Ursula e às Onze Mil Virgens nas Constituições (1719, 1853).

72 Consta que as "sagradas cabeças das onze mil virgens", mandadas por Francisco de Borja através de, em 1575, chegaram à Bahia no dia de *Corpus Christi*, no mesmo ano. O bispo, D. Antônio Barreiros, no ano seguinte, as tomou por padroeiras. Segundo o certificado de 1719, elas se transformaram em Padroeiras do Brasil, por terem sido as primeiras relíquias de Santos que entraram na América portuguesa, fato confirmado em 158. (REVISTA DO INSTITUTO GEOGRÁFICO E HISTÓRICO DA BAHIA, 1948-1949, p. 199-200) Certificado do Reitor do Colégio dos Jesuítas da Bahia sobre as relíquias existentes no santuário do mesmo colégio. Transcrição do documento existente na Biblioteca da Ajuda. Lisboa, pasta 52-X-2-no 76.

73 Equivalente à sessão XIII do Concílio de Trento. (REYCEND, 1786, p. 241)

74 As Constituições não especificam se a permissão era dada à ordem primeira do convento de religiosos regulares, ou à ordem terceira, irmandade de leigos. Antes das Constituições, as ordens terceiras ocupavam um altar dentro do edifício das ordens regulares, especialmente dos carmelitas e franciscanos. Só a partir das Constituições, estas iniciaram a construção de templos próprios.

Casa se encarregava, na Quinta-feira Santa, da Procissão de Endoenças, que foi popularizada como Procissão dos Fogaréus, e no dia de Todos os Santos; a Irmandade dos Passos cuidava de Cristo, carregando a cruz na sexta-feira da Quaresma. Outras procissões podiam ser realizadas, como aquelas em homenagem aos oragos, mas com a licença do Arcebispado.

Como já foi dito, o Senado da Câmara patrocinava as procissões chamadas "del Rey". Entre elas estavam a de São Sebastião, Santo Antônio e São Francisco. Esta última era realizada no dia 10 de maio e se comemorava apenas em Salvador, por ele ser padroeiro dessa cidade. No calendário de festas fixas das Constituições, a festa desse santo estava entre as realizadas em dezembro. A mais importante de todas, no entanto, era feita pela Sé: a de *Corpus Christi*, à qual todos eram, sob convite, obrigados a concorrer. (CONSTITUIÇÕES..., 1719) Era custeada também pelo Senado da Câmara, como procissão real. Nessas procissões, as imagens e a religiosidade dos fiéis tinham maior visibilidade.

Algumas procissões tinham valor extraordinário, como aquelas dedicadas à Paixão de Cristo ou cerimônias correlatas. Os cultos da Paixão e da Virgem Dolorosa eram gerais, nas vésperas da Reforma, e foram recuperados pela Contrarreforma, sendo introduzidos no Brasil no movimento de expansão desta em terras descobertas. Nesse culto à Paixão de Cristo, toda a atenção estava voltada para as diversas passagens do sacrifício do Filho de Deus, chamados "Passos" ou "Mistérios da Paixão", e que eram, então, em número de sete.[75] Com o crescimento e popularidade dos Passos, a tendência foi aumentar a teatralidade dos personagens barrocos, criando um grande impacto emocional nos acompanhantes ou na assistência.

Assim, a realidade espiritual efêmera tornava-se palpável, podendo ser experimentada na íntegra. E todos participavam, de uma forma ou de outra, do evento. Não havia espectador passivo. Participava, no mínimo, como testemunha histórica e, num outro nível, através do seu envolvimento emocional. Criadas e enfatizadas pela matriz sensorial das procissões, as imagens causavam emoções e lágrimas nos fiéis. As lágrimas, inclusive, eram recomendadas pelas Constituições. À sua passagem, as Constituições recomendavam que os fiéis se prostassem de "[...] joelhos em terra com a cabeça descoberta, e mãos juntas, e levantadas, batendo nos peitos, e fazendo outros atos exteriores de veneração, que correspondem ao culto interior de nossos corações, reconhecendo-o por Deus, e Supremo Senhor". (CONSTITUIÇÕES..., 1853, p. 8-9)[76]

Nessas procissões, eram utilizadas, sobretudo, as imagens de roca, que permitiam expressões e gestos teatrais, que possibilitavam a comunicação direta com

75 Senhor dos Passos, "*Ecce Homo*", o Senhor na Prisão, o Senhor da Coluna, o Senhor da Pedra, o Senhor no Horto, o Senhor Glorioso, como eram chamadas as diferentes representações em duas ou três dimensões.

76 Que transmitia a recomendação das sessões XIII e XXIII do Concílio Tridentino.

os fiéis nas ruas, cumprindo as recomendações de Santo Inácio de Loyola, buscando atingir os fiéis pela visão e pelo coração mais do que pela razão. Também se montavam passos fixos em várias partes do percurso das procissões na cidade, compostos com as imagens de vestir. (FLEXOR, 2005) As Constituições referiam-se às "antigas [imagens] que se costumam vestir", o que significava que a sua utilização antecedia à aprovação dessas Constituições, em 1707. Isso mostra o hábito de vestir as imagens, para as quais se ordenava, então, que fossem

> [...] de tal modo, que não se possa notar indecência nos rostos, vestidos ou toucados; o que com muito mais cuidado se guardará nas imagens da Virgem Nossa Senhora, porque assim como depois de Deus não tem igual em santidade, e honestidade, assim convém que sua imagem sobre todas seja, mais santamente vestida, e ornada. E não serão usadas as imagens das Igrejas, e levadas a casas particulares para nelas serem vestidas, nem serão com vestidos ou ornatos emprestados, que tornem a servir em usos profano. (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 269, 1853, p. 256-257)[77]

Já se encontravam referências às imagens de vestir nas Constituições do Porto, de 1585, que ordenavam que não se vestisse ou ornasse as imagens com vestidos emprestados e recomendavam, igualmente, que eles não se transformassem em uso profano. Também não podiam ter a feição e cor que fossem indecentes, especialmente se devia ter o "maior cuidado [...] nas vestiduras, toucados, e cores das imagens da Santíssima Virgem Maria Nossa Senhora, porque assim como depois de Deus não tem igual em santidade, e honestidade, assim convém que sua imagem sobre todas seja mais santamente vestida, e ornada [...]". (CONSTITUIÇÕES..., 1585, p. 89v) As recomendações, na realidade, são iguais àquelas das Constituições baianas, com mais de um século de distância no tempo, como se vê na citação acima.

Ao lado desse ciclo da Paixão, a festa de *Corpus Christi*, referida acima, era uma das mais importantes procissões "del Rey" e fazia o contraponto àquelas da Paixão, ópera triste. Esta era a ópera alegre. A festa do Corpo de Deus repetia, num denso simbolismo, o auto da transfiguração de Cristo no Sacramento da Eucaristia. Embora tivesse espírito diferente, ela fazia parte do mesmo ciclo da Paixão. Teve, porém, a data comemorativa mudada.

> E posto que a Igreja Católica por ocupada neste dia – Quinta-feira Santa – com as confissões dos fiéis, sagração dos Óleos, cerimônia do Lavapés, e mais ofícios Divinos, e

77 Referente ao Concílio Tridentino, sessão XXV. (REYCEND, 1786) "Tolhas de alento". "Alentos, ou toucados de algumas freiras são o que acompanha, e orna de uma, e outra banda a toalha da cabeça". (BLUTEAU, 1722, v. 7, p. 213)

> não poder então solenisar plenamente tão alto Sacramento, reservou a festa de sua instituição para a quinta-feira depois do oitavário de Pentecostes. (CONSTITUIÇÕES..., 1853, p. 51-53)

A procissão de *Corpus Christi* promovia o encontro da religiosidade com algumas representações pagãs, herdadas da mitologia clássica.[78] Compunham a procissão as alegorias do dragão, da serpente, bem como estandartes dos santos protetores dos ofícios mecânicos, padeiras, confeiteiros etc., e a imagem de São Jorge, em tamanho natural, a cavalo e com pagens vivos, além de danças, música e flores no chão. (FLEXOR, 1974)

Não havia missa nessa data, por outro lado, se determinava que se fizesse exposição solene do Santíssimo Sacramento nas igrejas que tivessem sacrário. Ornava-se o "sepulcro" ou sacrário na Igreja da Sé (Figura 5), acendendo ao menos 40 velas de cera branca, do tamanho compatível com a duração da cerimônia de sua exposição, sempre usando o cerimonial romano, com a mesma solenidade, culto e ornato possível, e havendo vigília dos religiosos durante esse período. (CONSTITUIÇÕES..., 1719)

Figura 5 – Sacrário da antiga Sé de Salvador, Século XVIII
Fonte: Acervo pessoal.

A luz de velas era o sinônimo de festa em templos, quase todos desprovidos de janelas, usando a penumbra para recolhimento e meditação. Como sustentáculo das velas, usavam-se castiçais ou veladores, de prata, ou, mais tarde, de

78 Segundo alguns autores, a festa data do século XIII e foi divulgada pelo papa Urbano VI, nesse mesmo século, em função do abalo sofrido pela fé dos homens, provocado pela decadência do feudalismo.

madeira, expostas no trono do altar-mor, inicialmente destinado à exposição do Santíssimo Sacramento, e não ao orago da igreja. Houve ocasião em que o trono do Santíssimo da Igreja de São Francisco foi ornamentado com 60 castiçais, entalhados e prateados, com velas de cera acesas. (FLEXOR; FRAGOSO, 2009) Normalmente, não se podia fazer vigília nas igrejas, salvo nas noites de Natal e da Semana Santa, ocasião em que o recinto deveria ser muito iluminado e vigiado. (CONSTITUIÇÕES..., 1719)

Na Sexta-feira Santa, depois do ofício, deveria se fazer a Procissão do Enterro – hoje feita pela Ordem Terceira do Carmo –, ficando o Senhor exposto no túmulo, na Igreja da Sé, até o Domingo de Páscoa, também iluminado todo o tempo e não sendo exposto nas demais igrejas. Não havendo missa durante os dias da Semana Santa, se guardavam âmbulas com hóstias para socorrer os enfermos. Mesmo quando o Santíssimo era exposto, se fazia essa reserva, guardando as partículas atrás da custódia, para socorrer, eventualmente, aqueles que estavam em perigo de morte. Eram os únicos dias em que o Santíssimo ficava exposto fora do sacrário. (CONSTITUIÇÕES..., 1719)

O Concílio Tridentino recomendava a procissão em honra do Santíssimo Sacramento da Eucaristia pelos caminhos e lugares públicos. Na Bahia, as Constituições mandavam que a procissão saísse da Sé pela manhã, percorrendo as ruas e lugares "que deviam estar limpos e ornados com ramos, e flores, e as janelas, e paredes consertadas, e armadas com sedas, panos, alcatifas, tapeçarias, quadros, imagens de santos, e outras pinturas honestas".[79] Os homens que estivessem nas janelas, "ou sentados em cadeiras de espaldas, com a cabeça cuberta", de imediato deveriam se colocar de joelhos. (CONSTITUIÇÕES..., 1853, p. 193-195) A Câmara ornava sua fachada com armações arquitetônicas efêmeras, do gênero das decorações das festividades triunfais europeias.

O Santíssimo Sacramento da Eucaristia[80] era considerado, na ordem, o terceiro dos Sacramentos, mas "nas excelências o primeiro, e na perfeição o último, consubstanciado na matéria do pão de trigo, e vinho de vide, e no cálice do vinho se há também lançar uma pouca d'água como Cristo o fez, e a sua Igreja católica o determina". (CONSTITUIÇÕES..., 1853, p. 35)[81]

Destinava-se o sacrário como seu receptáculo. Localizado sempre nas paróquias, segundo o novo estilo romano, no "altar maior, ou em outro, se o houver mais acomodado para o culto de tão Divino Sacramento", sendo dourado por fora e "muito melhor se também o forem por dentro", ou forrado de cetim,

79 Isso explica a persistência, em algumas cidades da Bahia, e fora dela, do uso desse tipo de ornamentação, substituída, em alguns casos, por tapetes de flores.

80 Cf. Concílio Tridentino, sessão XIII, cap. I a IV. (REYCEND, 1786, p. 97)

81 Cf. Concílio Tridentino, sessão XXII, cap. 7. (REYCEND, 1786)

damasco, veludo carmesim ou, ao menos, de tafetá da mesma cor, formava um cofre bem-acomodado para "ali ser encerrado Jesus Cristo Nosso Senhor".[82] Na impossibilidade, se reservava, em seu lugar, "alguma âmbula de prata dourada por dentro; e por fora estará a Sagrada Hóstia e as partículas que parecerem bastantes, que hão de ser renovadas ao menos cada quinze dias, em corporais de fino linho, ou de holanda muito limpos". (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 46) Para levar o Sacramento aos enfermos, deveria haver outra âmbula de prata, com o mesmo tipo de cobertura dourada, por dentro e por fora.

Ambos, sacrário ou cofre e âmbula, ocupavam o lugar sobre uma pedra d'Ara, e o cofre fechado, com chave, diferente daquela do sacrário, ficando este receptáculo sempre trancado. Ambas as chaves eram douradas, uma sempre em poder do pároco, mantidas separadas de outras chaves, nunca entregues a leigos. Fora do cofre e sacrário, o Santíssimo só poderia ser exposto numa custódia. Não tomando todos os cuidados impostos, o pároco era ameaçado de ser "gravemente castigado". (CONSTITUIÇÕES..., 1719, 1588) Estando o Santíssimo Sacramento exposto, ou presente no sacrário, se mantinha um lampadário com chama acesa. O combustível utilizado poderia ser o resto dos "Santos Óleos" velhos, que eram substituídos por novos na Quinta-feira Santa, "[...] antes se queimarão, deixando-se nas alampadas do Santíssimo Sacramento, ou nas pias batismais". (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 111) Os lampadários constituíam verdadeiras obras de arte em prata, barrocas ou rococós − como testemunha, aquele doado pelo capitão Antônio André Torres, em 1753, para a Igreja de São Francisco, onde se conserva até hoje.[83]

A cerimônia, como o transporte do viático para os doentes, exigia frascos e equipamentos, geralmente de prata, que enriqueciam as igrejas com alfaias bem-compostas, muitas dessas peças feitas por prateiros da própria cidade ou, na segunda metade do século XVIII, vindas do Porto, depois da proibição do exercício dos ourives do ouro e da prata no período pombalino. Preferencialmente, o sacerdote deveria rezar missa para consagrar o Santíssimo Sacramento. Isso só se daria em igreja, ermida ou oratório, mesmo um doméstico, com aprovação da Arquidiocese. Só em última instância o celebrante poderia utilizar um altar portátil. (CONSTITUIÇÕES..., 1853)[84]

82 A mesma exigência é encontrada nas Constituições do Algarve, de 1554, referindo-se à necessidade dos moradores em oferecerem um sacrário, com caixa, forrada de veludo ou cetim – e não de prata, por causa de furtos –, e dentro da caixa, a pedra d'Ara e corporais limpos, além de três hóstias, que eram renovadas a cada oito dias. Ver Constituições do Porto (1585, p. 26).

83 O capitão manteve um acordo com os religiosos, permanecendo o lampadário como sendo de sua propriedade. Foi uma das fórmulas encontradas pelos franciscanos para não quebrar seus votos de pobreza. (FLEXOR; FRAGOSO, 2009)

84 Ver Constituições do Porto (1585, p. 22-25v) .

Ao levar o Santíssimo Sacramento para administrar aos enfermos, o religioso sinalizava a saída, com o sino maior da igreja, e seguia tangendo uma campainha, pelas ruas, para que a população o acompanhasse. A casa do enfermo era, então, preparada com uma mesa segura, coberta com toalhas lavadas e com duas velas acesas. A âmbula era colocada sobre essa mesa. Seguia-se todo o cerimonial, segundo o ritual romano, todo ele descrito minuciosamente pelas Constituições baianas, indicando a melhor forma de administrar o viático. (CONSTITUIÇÕES..., 1719)

Os Santos Óleos, para a Extrema Unção, eram conduzidos numa âmbula. Se o caminho fosse longo, ao pároco era permitido levá-la numa sacola, pendurada ao pescoço. Como sempre, seguindo o ritual romano, acompanhado pela cruz da igreja, levada por clérigo ou leigo, e a caldeira de água benta, rezando um *psamo* próprio. Chegando à casa do enfermo, procedia conforme o ritual destinado ao Santíssimo Sacramento, acima descrito. Acrescia a aplicação dos Santos Óleos, fazendo cinco unções, segundo o ritual costumeiro, nos olhos, orelhas, nariz, boca e mãos e, ainda, no peito e nas costas, se fosse homem. (CONSTITUIÇÕES..., 1719)

Além dos "caixões e almarios" já referidos, vários móveis leigos foram admitidos no recinto das igrejas e conventos, porém, alguns móveis sacros eram indispensáveis, como o caso dos confessionários, móvel no qual os fiéis pediam a remissão de seus pecados, atendendo ao segundo Sacramento da Igreja Católica Romana. Era ordenado que todas as igrejas paroquiais, onde havia confessores ou curas de almas, tivessem certo número de confessionários nos espaços mais públicos e visíveis. As mulheres tinham preferência nos confessionários, podendo os homens ser confessados fora deles. No caso de acúmulo de pessoas, os homens poderiam confessar-se em qualquer parte do recinto da igreja. Só em tempo de peste ou doenças contagiosas, aos penitentes – e aos enfermos – era permitido se confessar fora do recinto da igreja. (CONSTITUIÇÕES..., 1719) Exemplares de confessionários barroco e rococó podem ser encontrados no Convento de São Francisco e Igreja da Abadia de São Bento, respectivamente.

Esse uso do confessionário já estava estipulado desde o século XVI em Portugal. As Constituições do Porto (1585, p. 20) descreviam como e onde deveriam estar os confessionários, bem

> [...] feitos de modo que o sacerdote possa estar assentado de uma parte, e o penitente posto de joelhos da outra, ficando entre ambos um repartimento de madeira ou grade ou ralo, para que somente se possam secretamente ouvir nos quais se ouvirão as confissões de quaisquer penitentes, especialmente as das mulheres e não fora do corpo da igreja.

A absolvição reservada de certos pecados – como feitiçaria, furto de pertences da igreja que pesassem mais de um marco de prata, ou qualquer coisa pertencente ao altar, ou de quantia de prata ou de ouro – estava a cargo dos superiores do bispado ou arcebispado. O não pagamento dos dízimos e furtos de pertences alheios fazia parte, também, das absolvições reservadas. (CONSTITUIÇÕES..., 1719) Entre os pecados que mereceram constituições específicas, encontram-se a heresia, judaísmo, blasfêmia, feitiçaria, superstições, sortes, agouros, pacto com o demônio, cartas de tocar e de palavras, bebidas amatórias, alcoviteria, rapto, estupro, alcouce (prostíbulo), homicídio, ferimento, injúria, furto, tabolagem (vício de jogo), sacrilégilo e simonia.

O pecado de simonia era considerado como crime detestável, "pestifero vício" e enorme pecado, sujeito a "gravíssimas penas", inovadas pelo Sagrado Concílio Tridentino e pela extravagante dos papas Santo Pio V, Paulo II e Bonifácio VIII. Dependendo do tipo de simonia, os autores eram castigados rigorosamente. Consistia na "malícia, e deformidade da simonia em dar, ou receber as coisas espirituais, ou anexas a elas não de graça, mas por dinheiro, ou outra coisa temporal". (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 341) Mereciam castigo do pecado de sacrilégio ou simonia aqueles que furtassem cálices, custódias, lampadários, castiçais ou outros objetos dedicados ao culto Divino. Receberiam a excomunhão maior, penas pecuniárias e degredo. Intimamente ligado ao Sacramento da Confissão, estava o da Comunhão (CONSTITUIÇÕES..., 1719), que eram interdependentes.

Pode-se argumentar que as Constituições não foram totalmente adotadas. É um estudo a ser desenvolvido, a longuíssimo prazo, considerando-se que elas consagravam usos antigos e inovaram outros, como o próprio Concílio de Trento havia feito. Em relação às representações artísticas, encontram-se as mesmas características, cujos testemunhos estão presentes nas diversas igrejas para provar a sua aplicação.

Por outro lado, é preciso lembrar que os dogmas e práticas cristãos passaram a ser aceitos pela população baiana sem muitas discussões. Desde os princípios dos seiscentos, o mundo católico estava inquieto com as catástrofes, epidemias, milenarismos, os horrores do pecado e atormentados pela angústia da salvação. A presença dos jesuítas – que tiveram papel preponderante durante a realização do Concílio, em Trento – já tinha trazido para o Brasil os novos comportamentos, e eles prepararam o caminho para a cristianização dos índios. Também não foi sem objetivos que os reis ibéricos receberam os títulos de "Sua Majestade Fidelíssima", o português, e "Sua Majestade Católica", o castelhano, além do Padroado, como instrumentos de garantia da imposição do cristianismo romano nas suas conquistas. Nesse clima, a preparação para a aceitação pacífica foi feita pela Inquisição – tendo suporte nas Constituições dos diferentes

bispados e arcebispados portugueses, além do reforço dado pelas disposições da Mesa de Consciência e Ordens –, que complementava as Ordenações Filipinas. Acresciam-se as ameaças prometidas nos compromissos das diversas irmandades, punindo quem não aparecesse aos atos públicos, não cumprisse com os deveres impostos, como confissão e comunhão anualmente, ou não se comportasse devidamente. Desse conjunto de formas de vigilância, surgiram institucionalmente os atos de acusarem-se uns aos outros. Os autos das Inquisições dão testemunhos disso.

Além das penas pecuniárias, de prisão, excomunhão,[85] as Constituições prometiam severos castigos a quem blasfemasse contra Cristo e sua Mãe, como o degredo. E sendo plebeu, por não ter como pagar a pena pecuniária, pela "primeira vez, estará um dia inteiro em corpo com as mãos atadas, e com uma mordaça na boca à porta da Igreja da parte de fora; pela segunda, será açoitado sem efusão de sangue; e na terceira, será mais gravemente castigado, e condenado ao degredo para galés" (CONSTITUIÇÕES..., 1853, p. 312-313), pelo tempo que parecesse. E os religiosos seriam punidos com a perda das dignidades e prisão.

Castigavam, ainda, pelo não cumprimento do estabelecido, espiritual ou materialmente, e a fiscalização era feita pelo meirinho geral da Justiça Eclesiástica, a quem cabiam as denúncias. Nas paróquias, seriam seus próprios meirinhos, e onde não os havia, eram pessoas votadas pela freguesia. As acusações eram levadas ao provisor ou visitadores, aplicando-se, então, os castigos, se condenados. Dependendo da infração, eram castigados não só com penas do Direito eclesiástico, mas também com penas corporais e pecuniárias, e os reincidentes seriam degregados para algum lugar da África ou galés.

Uma parte das penas pecuniárias ia para o meirinho e, em muitos casos, para os acusadores. Além dos visitadores, comissários, meirinhos, entre outros, existia também uma Companhia Militar dos Familiares do Santo Ofício, como, por exemplo, é mostrado no documento (ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO, [ca.1750]), sem data, existente na Bahia, dos meados do século XVIII, que contava com um capitão da companhia, tenente, alferes, sargento, porta bandeira, furriel, quatro cabos de esquadras, quatro aspençadas, 56 soldados fardados e armados, 15 voluntários, providos em vários postos do Regimento dos Úteis, promotor, dois escrivães, tesoureiro, almoxarife, dois moedeiros, sem contar 11 familiares já incapazes e doentes.

Em compensação, ofereciam prêmios, como, além da salvação eterna, o meio de alcançá-la ainda na terra, através de indulgências para quem, por exemplo,

---

85 A excomunhão atingia tanto religiosos quanto leigos e era a "espada espiritual da Igreja, e o nervo da eclesiástica disciplina", na qual se firmava a autoridade dos prelados eclesiásticos e, por meio dela, obrigava a Igreja seus súditos à obediência. As excomunhões, chamadas de Bula da Companhia do Senhor, publicadas pelos Papas na 5ª Feira-Santa, tinham diversos graus. (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 408)

participasse das procissões de *Corpus Christi*, que as teria entre 100 e 600 anos. (CONSTITUIÇÕES..., 1719, 1853) Para outros atos, eram dadas até as indulgências plenárias.

Castigos ou prêmios, vida santa na terra e promessa de santidade no céu, sem passar pelo purgatório, eram artifícios para a imposição dos ditames reformistas do Concílio de Trento, ou da Contrarreforma Católica, que, se não fossem obedecidos através de atitudes e comportamentos, gerariam a opressão do Santo Ofício da Inquisição. Como era um movimento de enfrentamento a uma divisão radical de cristãos, a Igreja Romana impôs rigorosamente sua vontade, obedecida por seus seguidores, sob a vigilância do Rei e dos bispos e arcebispos, e, aos poucos, pela própria população.

Foi uma empreitada longa, desde o Concílio Tridentino, ele próprio longo (1545-1563), até alcançar as conquistas ibéricas, que, muitas já descobertas e povoadas, mereciam cuidado especial por parte das metrópoles, dadas as condições ultramarinas e sua organização social e religiosa. Desde a realização do evento de Trento, coincidentemente, se dava e divulgava o estilo barroco na Península Itálica, a partir de Roma, que colocava em prática as determinações conciliares. O barroco se estendeu para o mundo ibérico com Sua Majestade Fidelíssima e Sua Majestade Católica, leais representantes de Deus e do Papa, que continuaram a imposição das Constituições em suas conquistas, a partir dos meados do século XVI.

Diversas Constituições surgiram, então, no território luso, obedecendo, a pedido do Rei, às novas normas da Igreja Católica Romana. Cada bispado ou arcebispado publicou suas Constituições, semelhantes entre si, e adotaram o programa barroco contrarreformista romano das novas igrejas. As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia regularam, sobretudo, mais comportamentos e ações e impuseram mais atitudes do que regras de construção, de elaboração de obras de pintura, escultura, de ourivesaria, mobiliário etc. Mesmo assim, credita-se a elas o programa das artes sacras na Bahia e no Brasil, porque a prática portuguesa trazia seus conhecimentos, a partir da aceitação dos modelos italianos em Portugal e, em sequência das visitações de D. Sebastião Monteiro da Vide, impuseram o programa, subliminarmente colocado nas normas constitucionais do Arcebispado da Bahia.

Referências

ALVES, M. *Convento do desterro*. Salvador: Prefeitura do Salvador, 1950. (Pequeno Guia das Igrejas da Bahia, n. 5).

AMARAL JÚNIOR, R. Emblemática mariana no Convento de São Francisco de Salvador, Bahia, e seus modelos europeus. *Revista Lumenet et Virtus*: revista de cultura e imagem, São Paulo, v. 1, n. 3, dez. 2010. Disponível em: <www.jackbran.com.br/

lumen_et_virtus/ numero3/artigos/ emblematica_mariana_no_ Convento_de_São_ Francisco_de_Salvador>. Acesso em: 5 fev. 2014.

ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO. *Documentos avulso.* Lisboa, [ca.1750]. (Documento n. 8911).

BENCÍ, J. *Economia christaã dos senhores do governo dos escravos:* deduzida das palavras do capitulo trinta e três do ecclesiastico: panis, e disciplina, e opus servo: reduzida a quatro discursos morais pelo padre Jorge Benci de Arimino, da Companhia de Jesu, Missionário da Província da Bahia e offerecida a Alteza Real do Sereniss. Granduque de Toscana pelo Padre Antonio Maria Bonucci da mesma Companhia. Roma: Officina de Antonio de Rossina, 1705.

BLUTEAU, R. *Vocabulário português e latino...* Coimbra: No Collégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712. v. 2.

BLUTEAU, R. *Vocabulário português e latino...* Coimbra: No Collégio das Artes da Companhia de Jesus, 1722. v. 7.

CAMPOS, J. da S. Procissões tradicionais da Bahia. ARQUIVO PUBLICO DO ESTADO DA BAHIA. *Annaes do Archivo Publico do estado da Bahia.* Bahia, 1941. v. 27.

CONSTITUIÇÕES do Arcebispado de Lixboa. Lisboa: Germam Galharde, 1537.

CONSTITUIÇÕES do Arcebispado de Éuora nouamente feitas por mandado do illustrissimo & reverendíssimo señor do Ioam de Mello arcebispo do dito arcebispado. Euora: Andre de Burgos, 1565.

CONSTITUIÇÕES do Bispado do Algarve. Lisboa: Germão Galhar, 1554.

CONSTITUIÇÕES do Arcebispado de Lisboa assi as antigas como as extrauagantesprimeyras e segundas. Agora nouamente impressas por mandado do Ilustrissimo & Reuerendissimo Senhor dõ Migel de Castro Arcebispo de Lisboa. Lisboa: Belchior Rodrigues, 1588.

CONSTITUIÇÕES primeyras do Arcebispado da Bahia feytas, & ordenadas pelo Illustrissimo e Reuerendissimo Sor D. Sebastião Monteyro da Vide, Arcebispo do Arcebispado, & do Conselho de Sua Magestade, propostas e acceytas em o Sinodo Diocesano que o dito Senhor celebrou em 12 de junho do anno de 1707. Lisboa Occidental: na Officina de Paschoal da Sylva, Impressor de Sua Majestade, 1719.

CONSTITUIÇÕES primeiras do Arcebispado da Bahia feitas, e ordenadas pelo Illustríssimo e Reverendíssimo D. Sebastião Monteiro da Vide, 5o Arcebispo do dito Arcebispado, e do Conselho de Sua Magestade; propostas e aceitas em o Synodo Diocesano, que o dito Senhor celebrou em 12 de Junho do anno de 1707. São Paulo: Typographia 2 de dezembro, 1853.

CONSTITUIÇÕES Synodaes do Bispado de Coimbra feitas & ordenadas em synodo pelo Illustrissimo Sõr Dom Affonso de CastelBrãco Bispo de Coimbra, Cõde de Arganildel Rey N. S. &c e por seu mandado impressas. Coimbra: Antonio de Mariz, 1591.

CONSTITUIÇÕES Synodaes do Bispado do Porto, ordenadas pelo muytoIllustre & Reuerendissimo Senhor Dom Frey Marcos de Lisboa Bispo do dito Bispado &c. -

Agora nouamente acrecentadas com o Estilo da Iustiça. Coimbra: Antonio de Mariz: á custa de Giraldo Mendez, liureiro, 1585.

DELUMEAU, J. *La reforma. Barcelona*: Labor, 1973. (Nueva Clio. La historia y sus problemas)

FERREIRA-ALVES, N. M. *A arte da talha no Porto na época barroca*: artistas e clientela, materiais e técnica. Porto: Arquivo Histórico: Câmara Municipal do Porto, 1989. v. 1.

FLEXOR, M. H. O. Autorias e atribuições: a escultura na Bahia dos séculos XVII e XIX. *Mvseu*, Porto, v. 7, p. 175-215, 1998.

FLEXOR, M. H. O. Imagens de roca e de vestir na Bahia. *Revista Ohun*, Salvador, ano 2, n. 2, out. 2005. Disponível em http: <//www.revistaohun.ufba.br/pdf/Maria_ Helena. pdf>. Acesso em: 10 jan. 2014.

FLEXOR, M. H. O. *Mobiliário baiano*. Brasília, DF: IPHAN, 2009. (Referência, 3).

FLEXOR, M. H.O. Nouvelaperçu sur la sculpture baroque brésilienne. In: BRÉSIL Baroque: entre cielet terre. Paris: Union Latine, 1999a. v. 2. p. 77-82.

FLEXOR, M. H. *Os oficiais mecânicos em Salvador*. Salvador: Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal do Salvador, 1974.

FLEXOR, M. H.O. A religiosidade popular e a imaginária na Bahia do século XVIII. In: COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 3., 1997, Évora. *Actas*... Évora: Universidade de Évora, 1997.

FLEXOR, M. H. O. Revisitando a escultura barroca brasileira. In: BRASIL barroco: entre céu e terra. Paris: União Latina, 1999b. v. 1, p. 69-83.

FLEXOR, M. H. O.; FRAGOSO, H. (Org.). *Igreja e convento de São Francisco da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2009.

FONSECA, C. D. Freguesias e capelas: instituição e provimento de igrejas em Minas Gerais. In: FEITKER, B.; SOUZA, E. S. (Org.). *A igreja no Brasil*: normas e práticas durante a vigência das constituições primeiras do arcebispado da Bahia. São Paulo: UNIFESP, 2011. p. 425-452.

JABOATAM, A. de S. M. *Novo Orbe SeraficoBrasilico ou chronica dos frades menores da Província do Brasil*. Rio de Janeiro: Typographia Brasiliense de Maximiliano Gomes Ribeiro, 1858-1862. 3 v.

MARTINS, F. S. Normas artísticas das Constituições Sinodais de D. Frei Marcos de Lisboa. In: FREI Marcos de Lisboa: cronista franciscano e bispo do Porto. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2002. p. 297-309. Disponível em: <http:// hal.handle.net/10216/9040>. Acesso em: 10 jan. 2014.

OTT, C. A pintura na Bahia, 1549-1850. In: ALVES, M. et al. *Historia das artes na cidade do Salvador*. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador, 1967, p. 69-108. (Evolução Histórica da Cidade do Salvador, n. 4).

PORTUGAL. Biblioteca Nacional da Ajuda. *Certificado do Reitor do Colégio dos Jesuítas da Bahia*: sobre as relíquias existentes no santuário do mesmo colégio. Transcrição do documento existente na Biblioteca da Ajuda . Lisboa, 1719. (Pasta 52-X-2, n. 76).

REGIMENTO do Auditorio Ecclesiastico do Arcebispado da Bahia, Metropolitano do Brasil, e da sua Relação, e Officiaes da Justiça Ecclesiastica, e mais cousas que tocão ao bom Governo do dito Arcebispado, ordenado pelo Illustrissimo Senhor D. Sebastião Monteiro da Vide, 5o Arcebispo da Bahia, e do Conselho de Sua Magestade (1704). São Paulo: Typographia 2 de dezembro, 1853.

REVISTA DO INSTITUTO GEOGRÁFICO E HISTÓRICO DA BAHIA. Salvador, 1948-1949.

REYCEND, J. B. *O sacrosanto, e ecumenico Concílio de Trento em latim, portuguez dedica e consagra aos excell[entissimo]. e ver. senhores Arcebispos e Bispos da Igreja Lusitana*. 2. ed. Lisboa: Officina Patriarc[a] de Francisco Luiz Ameno, 1786. 2 t.

ROCHA, J. M. da. Dirigismo na produção da imaginária religiosa nos séculos XVI-XVIII: as Constituições sinodais. *Mvsev*, Porto, n. 5, p. 187-202, 1996.

SANTA MARIA, A. Santuario Mariano e história das imagens milagrosas de Nossa Senhora e milagrosamente manifestadas & apparecidas em o Arcebispado da Bahia, em graça dos pregadores & de todos os devotos da Virgem Maria Nossa Senhora. *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, salvador, v. 74, 1947.

SINZIG, P. Maravilhas da religião e da arte na igreja e no convento de São Francisco da Baia. *Revista do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 165, n. 1, p. 1-359, 1933.

SOLORZANO Y PEREYRA, J. *De la recedencia del Consejo de Índias sobre el de Flandes:política indiana sacada en lengua castellana de los dos tomos del Derecho y gobierno municipal de las Índias Occidentales*. Madrid, 1629. t. 1.

SOLORZANO Y PEREYRA, J. *De la recedencia del Consejo de Índias sobre el de Flandes:política indiana sacada en lengua castellana de los dos tomos del Derecho y gobierno municipal de las Índias Occidentales*. Madrid, 1639. t. 2.

SOLÓRZANO Y PEREYRA, J. *Política indiana* (sacada en lengua castellana de los dos tomos del Derecho y gobierno municipal de las Índias Occidentales. Madrid, 1996. t 3.

WIKIPÈDIA. *Carlo Saraceni*: Mort de laVierge.jpg, [S. l.], 2009. Disponível em <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carlo_Saraceni_-_Mort_de_la_Vierge.jpg>. Acesso em: 2 abr. 2014

WIKIPÈDIA. *La morte dela Vergine.jpg*. [S. l.], 2011. Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caravaggio_-_La_Morte_della_Vergine.jpg>. Acesso em: 2 abr. 2014.

Busto-relicário de São Francisco de Xavier: estudo iconográfico e iconológico

Francisco de Assis Portugal Guimarães

Introdução

Os bustos-relicários foram criados pela Igreja Católica para guardar algumas relíquias de seus santos e estão vinculados diretamente ao culto. Podem expressar, nas suas formas e decorações, os estilos das épocas em que foram produzidos.

No Brasil, o culto às relíquias desenvolveu-se no contexto da Reforma Tridentina, sob a influência dos missionários portugueses, sobretudo dos jesuítas, nos séculos XVI e início do XVII. Particularmente em Salvador, esse culto difundiu-se prioritariamente por meio dos bustos-relicários, sobretudo na Antiga Igreja dos Jesuítas.

Tendo em vista os elementos artísticos presentes em um busto-relicário, é possível descrevê-lo e analisá-lo como obra de arte, com base em métodos e conceitos utilizados por teóricos da História da Arte, a exemplo do crítico alemão e historiador de arte Erwin Panofsky. Ao distinguir entre iconografia e iconologia, Panofsky (1982) possibilitou a análise de uma obra de arte sob a perspectiva do estudo do tema ou assunto e do estudo do significado. Para tanto, criou um método que foi detalhado em três níveis: pré-iconográfico, iconográfico e iconológico.

O objetivo deste estudo é analisar a obra de arte representada pelo *Busto-relicário de São Francisco de Xavier*, com base no método criado por Erwin Panofsky.

As seções deste trabalho abordam esses três níveis. No nível pré-iconográfico, reconhece-se o sentido elementar da obra de arte estudada. No segundo momento, ou seja, no nível iconográfico, aborda-se o significado convencional ou secundário da obra. No nível iconológico, busca-se alcançar o conhecimento da história pessoal, técnica e cultural para entender a obra, isto é, uma interpretação do seu significado intrínseco.

Níveis de compreensão de uma obra de arte

Graças à Panofsky, os estudos do tipo iconográfico ocupam um lugar destacado na investigação artística. Seu método de estudo das obras de arte não se restringe à identificação do tema que nelas se representa, mas interessa-se também por muitos problemas relacionados, como suas possíveis fontes, as leis que regem sua transmissão, os problemas originados por sua percepção e recepção, assim como as variações tipológicas a que foram submetidas ao longo do tempo. A aparente facilidade para a identificação esconde, pois, um trabalho muito amplo que abarca campos muito distintos. O estudo iconográfico de uma obra de arte, segundo o método Panofsky, permite a introdução à linguagem figurativa, possibilita a identificação do tema e também se constitui em ferramenta eficaz para "reconstruir" a obra em suas coordenadas de tempo e espaço.

Ao estudar os conteúdos das obras de arte, a iconografia contribui para a compreensão do objeto artístico, análise dos materiais, técnicas e formas. Já que toda obra de arte é obra e conteúdo, significado e significante, estes elementos não podem ser separados sem desvirtuá-las. (CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, 2008)

Panofsky (1982) argumenta que, na significação da obra de arte, podem ser distinguidos, no seu conteúdo temático ou significado, três níveis. O primeiro, o nível do Conteúdo Temático Natural ou Primário, é compreendido pelo reconhecimento de formas puras, ajustando as suas relações mútuas, como fatos, e distinguindo suas propriedades expressivas. O universo dessas formas puras, identificadas como possuidoras de significados primários ou naturais, pode ser reconhecido como o mundo dos motivos artísticos, cuja enunciação poderia ser caracterizada como uma descrição pré-iconográfica da obra de arte.

O segundo, o nível do Conteúdo Secundário ou Convencional, é percebido quando são relacionados motivos artísticos e combinações dessas composições com temas ou conceitos específicos. Os motivos, identificados como conduto-

res de um significado secundário ou convencional, podem ser denominados de "imagem", e as fusões de imagem são o que habitualmente se denomina tanto de "histórias" como de "alegorias".

O terceiro, o nível do Significado Intrínseco ou Conteúdo, é captado ao se criarem formas puras, motivos, imagens, histórias e alegorias como revelações de princípios essenciais, elementos que são traduzidos como valores simbólicos. A divulgação, assim como a explicação desses valores, é a matéria da iconografia, entendida como um método de explicação que se manifesta mais como resumo do que propriamente crítica.

Análise da obra de arte *Busto-relicário de São Francisco de Xavier*

Nesta seção será apresentada a análise da obra de arte denominada *Busto-relicário de São Francisco de Xavier*, de propriedade da Catedral Basílica de Salvador, Antiga Igreja dos Jesuítas, com base no método do historiador de arte alemão Erwin Panofsky.[1]

Nível pré-iconográfico

O meio-busto, representando uma figura masculina, repousa sobre uma base de formato oitavado em madeira escura e coberta por placas, trabalhadas em metal prateado. O personagem veste túnica de gola alta e, sobre esta, um manto, confeccionado em metal prateado trabalhado. O manto lhe cai entreaberto dos ombros. A cabeça, levemente inclinada para frente, destaca-se do conjunto e é entalhada em material distinto do busto. A fisionomia, sem maior expressão, é marcada tão somente por um olhar absorto e distante, contrastando com a boca crispada e acentuada de vermelho. Preso por trás da cabeça, eleva-se um círculo raiado em metal prateado com desenhos rebuscados no centro. Na parte central do meio-corpo, em um escrínio ovoide, com tampa de vidro transparente, revestido no fundo por tecido, prende-se pequeno receptáculo circular, trabalhado artisticamente em metal amarelo, guardando minúsculo volume revestido de tecido. Todo o conjunto de base e meio-corpo descansa sobre uma caixa retangular, confeccionada em madeira escura com enfeites em metal prateado. Observam-se datas circundadas por entalhes dourados nas laterais esquerda e direita. Na parte frontal, nota-se uma representação de pássaro de asas abertas, segurando faixa com inscrições.

1 A obra desse autor foi detalhadamente exposta por Castiñeiras González (2008) para explicar a linguagem das imagens e as bases teóricas do Método Iconográfico, bem como alguns dos principais temas das obras de arte.

Nível iconográfico

O personagem caracterizado é São Francisco de Xavier, conhecido como "Apóstolo do Oriente" ou "Apóstolo das Índias", representado em formato de busto-relicário com 51 cm de altura, 38 cm de comprimento e 20 cm de largura. Guarda, na parte central do tórax, partícula do seu corpo. Este santo jesuíta e Santo Inácio de Loyola foram os fundadores da Companhia de Jesus da Igreja Católica Apostólica Romana (Figura 1).

Figura 1 – Busto-relicário de São Francisco de Xavier

Fonte: Acervo pessoal.

O busto apresenta posição hierática que caracteriza as representações da imaginária renascentista. É um exemplar precioso de ourivesaria lavrada do século XVII, em baixo relevo, com motivos fitomorfos, formando entrelaços adamascados de forte influência oriental, com flores de nítida influência holandesa na prataria desse século (Figura 2).

Figura 2 – Detalhe da ornamentação do Busto-relicário de São Francisco de Xavier
Fonte: Acervo pessoal.

A cabeça do santo, confeccionada em madeira entalhada e policromada, é realçada por barbas e cabelos cacheados escuros, que marcam fortemente sua fisionomia. Ela é ornamentada por grande resplendor raiado de prata da segunda metade do século XVIII, com decoração central assimétrica em estilo rococó, evidenciando ser um elemento decorativo acrescentado posteriormente.

Possui o busto, no centro do peito, uma pequena cavidade ovalada forrada de veludo vermelho e com tampa envidraçada, que protege diminuto relicário circular provavelmente em ouro, contendo e expondo relíquia mínima[2] do Santo. O busto-relicário não porta nenhum atributo identificador da sua iconografia. Apenas o modelo da indumentária, trabalhado em prata, identifica a sotaina e o manto, vestes inconfundíveis usadas como hábito pelos jesuítas (Figura 3).

A base que sustenta o meio-corpo ou busto é confeccionada em madeira de jacarandá, em formato oitavado, com 42 cm de comprimento, 26 cm de largura e 6,5 cm de altura, decorada com aplicações de oito placas vazadas, dispostas na horizontal e confeccionadas em prata repuxada e cinzelada, com entrelaços de cachos de videira, enquadrados por um delicado friso em torsal e fixado à madeira por tachas de prata.

2 As relíquias mínimas são caracterizadas por partículas do corpo de um santo, como um dente, uma unha, um fio de cabelo, entre outros. (GUILLOIS, 1903)

Figura 3 – Cavidade no peito do Busto-relicário de São Francisco de Xavier
Fonte: Acervo pessoal.

A segunda base, que apoia todo o conjunto, é confeccionada em madeira não identificada, de formato oitavado, de 42 cm de comprimento, 26 cm de largura e 20 cm de altura, com 10 placas em prata aplicadas e dispostas na vertical, decoradas com delicados desenhos gravados, formando guirlandas com festões – evidenciando o gosto neoclássico –, também fixados com tachas de prata. Na parte superior, um estreito friso liso em madeira serve de elemento divisor entre as duas bases.

Todo o conjunto está assentado sobre uma charola ou andor processional nas dimensões de 73 cm de comprimento, 1,11 m de largura e 41 cm de altura. Esta charola, com características do século XIX, é confeccionada em madeira envernizada, não identificada, em formato de caixa retangular, com colunas de fustes lisos, arrematando os ângulos das extremidades. Está apoiada sobre longas varas horizontais que se projetam, necessárias para o seu carregamento em procissões. Sob essas varas, pés em formato de bolas torneadas servem de apoio final da charola, permitindo que se mantenha levemente suspensa. Frisos lisos em madeira arrematam a parte inferior e superior da caixa, dando-lhe acabamento. As laterais, ornamentadas com dois frisos de prata cada uma, e decoração idêntica à da segunda base, possuem enfeites de madeira dourada, aplicados em forma de coroas de folhas e laço central, envolvendo as datas de 1686 e 1855 em madeira prateada, alusivas, respectivamente, à peste e à cólera que infestaram a cidade do Salvador nesses períodos (Figura 4).

Figura 4 – Lateral direita da charola de São Francisco de Xavier, com data de 1686

Fonte: Acervo pessoal.

Figura 5 – Detalhe da parte frontal da charola de São Francisco de Xavier com pomba

Fonte: Acervo pessoal.

A parte frontal do andor é decorada com dois frisos de prata, com desenho semelhante às da segunda base, ladeando figura alada em formato de pomba, com asas abertas, entalhada em madeira e prateada, segurando nos pés, faixa ondulada e dourada, contendo a inscrição em latim *SIC ILLA AD ARCAM REVERSA EST* – "Assim ela [a pomba] retornou à arca" –, alusiva à passagem

bíblica contida no Gênesis, do Antigo Testamento, referente ao dilúvio, em que a pomba, ao sair da Arca de Noé, retorna de seu segundo voo sobre a terra inundada com um ramo de oliveira no bico. Esta frase, que é o lema da cidade de Salvador, Bahia, e consta no seu brasão, assemelha-se ao representado na bandeira dessa cidade, instituída oficialmente por projeto de lei municipal sancionado em 2006 (Figura 5).

Arremata a parte superior da charola uma grade circundante em madeira, recuada e enfeitada com pequenas volutas entalhadas e vazadas.

Nível Iconológico[3]

Foi o título "Apóstolo do Oriente", dado a São Francisco de Xavier, que permitiu que a maior parte das suas relíquias, dos atributos e das cenas mais representativas da sua iconografia, da mesma forma que os milagres *in vita* e *post mortum* estão ligados ao Oriente.

Em 1583, o visitante italiano Alessandro Valignano SJ, atendendo à solicitação da Santa Sé, providenciou para que um artista anônimo pintasse dois quadros de São Francisco de Xavier em Goa. Esta encomenda marcou o início da iconografia do santo jesuíta. Um dos quadros foi enviado a Roma, servindo, portanto, de modelo para a *vera effigies* de São Francisco de Xavier, o qual gerou a gravura do flamengo Theodor Galle.

À semelhança da iconografia xaveriana *latum sensum*, a arte no Oriente define a imagem de São Francisco de Xavier de rosto afilado e com os olhos voltados para o céu, cabelo e barba escuros, levantando sutilmente a sotaina, segundo a descrição do padre jesuíta Manoel Teixeira, seu primeiro biógrafo, transmitida para a iconografia pela *vera effigies* estabelecida em Goa. Um quadro do século XVII da Escola Japonesa Kano, atribuído ao pintor Pedro Kano e, atualmente, de propriedade do Museu de Kobe, no Japão, é uma das mais representativas pinturas desse santo jesuíta.

Nessa representação, São Francisco de Xavier, em meio-corpo, veste a sotaina e o manto, cruza os braços sobre o peito, tem os olhos fitando o céu e profere o famoso lema: *Satis est Domine. Satis est* – "És suficiente Senhor. És suficiente". Este quadro, que representa uma cena contrarreformista, consolida o protótipo de uma figura concentrada em profunda oração e êxtase. Nos finais do século XVI, o quadro torna-se um dos modelos iconográficos mais importantes do Santo, após ter sido incluído na bula de canonização e ter decorado *Il Gerù*, quando das mesmas celebrações.

3 A principal fonte utilizada nesta seção é Osswald (2007).

Séries narrativas da vida de São Francisco de Xavier também são conservadas na Igreja do Bom Jesus, em Goa. São, ao todo, 32 relevos do seu túmulo em prata, executado por artesãos indianos entre 1636 e 1637, assim como do ciclo de 27 pinturas que ornamentam sua tumba, datadas de 1655.

O ciclo representado do túmulo em prata é o mais extenso ciclo narrativo da vida de São Francisco de Xavier, tanto em número de cenas ilustradas como pela extensão cronológica. Ele começa com a primeira passagem, vinculada à sua vocação missionária, e finda com a cura milagrosa de Marcelo Mastrilli, atribuída à intervenção do santo jesuíta, em 1634. Da mesma forma, está vinculada à pessoa de Marcelo Mastrilli – através de um sonho que teve com São Francisco de Xavier – a divulgação das principais iconografias do santo no Oriente, principalmente a de peregrino, ilustrada pela sotaina, manto e, às vezes, a escravilha, além dos atributos do bordão e da concha. Portanto, o culto ao Apóstolo das Índias divulgou-se e firmou-se com muita rapidez não só em Goa como também em todas as missões jesuítas no Oriente.

A razão de São Francisco de Xavier ter sido conhecido como Missionário do Oriente definiu a santificação e a veneração de determinados locais a ele vinculados, assim como a proliferação de várias relíquias suas, tanto corpóreas como de contato, em quase toda a Ásia.

No tocante às relíquias, pode-se sintetizar que, nesse período, soavam fortemente os ecos do Concílio de Trento que, na seção XXV, de 3 de dezembro de 1563, declarou a devoção dos santos e a confirmação solene da fé em suas relíquias, dignas de veneração, pedindo apenas para se evitar qualquer gênero de superstição e não aceitar uma nova relíquia sem a aprovação da autoridade eclesiástica. (MARQUES, 2000)

Para que fossem admiradas e veneradas, era necessário serem guardadas em recipientes construídos para esta finalidade. Assim, o fervor do culto aos santos e a necessária veneração das suas relíquias fizeram com que, desde cedo, a Igreja Católica produzisse imagens próprias em formas de relicários para honrar as relíquias desses heróis da cristandade. As imagens e bustos carregavam no peito a prova concreta da existência dos santos e santas, pois guardavam objetos ou fragmentos de objetos que a eles pertenceram, ou ainda partículas do seu corpo, como no exemplo que temos do *Busto-relicário de São Francisco de Xavier*, pertencente, atualmente, à Catedral Basílica do Salvador, objeto desta análise.

O relato de Osswald (2007) considera que, naqueles idos do século XVI, no caso específico de São Francisco de Xavier, verifica-se um crescente interesse pelas suas relíquias, sobretudo por aquelas corpóreas. Destaca-se, em 1614, a retirada do seu braço direito, aquele com o qual São Francisco de Xavier batiza-

va, a pedido do Geral Cláudio Acquaviva. O antebraço foi levado para *Il Gesù,* em 1615, onde permanece até hoje. A parte superior do braço foi separada em várias relíquias *exbrachio*, que foram distribuídas por casas jesuíticas, inclusive, nas missões de Cochim, Macau e Japão, em 1619.

Os jesuítas locais, tentando evitar excessos de veneração, em 1611, ordenaram a fabricação de um cofre coberto de veludo, com placas em prata, contendo as vestes de São Francisco de Xavier. Este cofre foi substituído na década de 1630 do mesmo século pelo relicário em prata, atualmente guardado no Museu de Arte Sacra, em Velha Goa.

Com razão, nas primeiras décadas do século XVI, presenciou-se, no Oriente, a proliferação de imagens e medalhas de São Francisco de Xavier para o culto privado e público, detentoras de capacidades taumatúrgicas nas várias missões orientais, tendo sido, por esta razão, um importante instrumento da Companhia de Jesus para promover a beatificação de São Francisco de Xavier.

De fato, a veneração do túmulo de um santo é um dos aspectos principais do seu culto. No caso específico de São Francisco de Xavier, a veneração do seu túmulo iniciou-se logo após a sua morte. Seu corpo foi inumado da Ilha de Sanchuão, três meses após seu falecimento, mais precisamente em março de 1553, sendo finalmente transportado para Goa, em março de 1554. De imediato, o corpo do santo jesuíta iniciou a realizar milagres, "pois o seu corpo incorrupto e de bom odor, vertia constantemente sangue e água fresca". (OSSWALD, 2007, p. 136)

Concomitantemente à crescente veneração dos restos mortais de São Francisco de Xavier, desenvolveu-se a iconografia da sua morte. No Oriente, essa iconografia parece ter se desenvolvido mais precisamente na Índia e na China. Foi encontrada uma gravura do flamengo Fred Bauttats, datada de 1662, inspirada no protótipo iconográfico da morte de São Francisco de Xavier, criado em Goa, com a sua morte solitária.

> Vemos, portanto, Francisco de Xavier, moribundo num tugúrio na Ilha de Sanchuão, com o crucifixo e o rosário nas mãos, um barco simbolizando o sonho não realizado da viagem à China e uma segunda cabana de palha que foi um motivo muito divulgado pela gravura flamenga. (OSSWALD, 2007, p. 138)

Apesar da concepção iconográfica da morte solitária de São Francisco de Xavier ter sido criada em Goa, no século XVI, ela só começou a se impor na arte oriental no século XIX. Uma pintura da Casa Professa de Goa, representando São Francisco de Xavier moribundo e ainda com os anjos, evoca a pintura do italiano Gaulli, mais conhecido por "Il Bacciccia", que, com Maratta, foi um dos maiores especialistas da iconografia da morte do santo jesuíta. Outra preciosa

pintura dos finais do século XVII é atribuída a Gaspar Conrado e apresenta uma rara representação do Santo, deitado com a cabeça à direita do quadro, e segurando os três atributos caracterizadores da iconografia da sua morte: o crucifixo, o rosário e o breviário.

A devoção e a iconografia de São Francisco de Xavier no Oriente vão estabelecer o interesse da Companhia de Jesus pelas devoções mais representativas do cristianismo: a devoção cristológica e a devoção mariana. Em um quadro a óleo da Escola Indo-Portuguesa, existente na Casa Professa da Basílica do Bom Jesus em Goa, os dois santos jesuítas – São Francisco de Xavier e Inácio de Loyola – estão sob a proteção do *Salvator Mundi*.

Contidas ainda na hagiografia e na iconografia japonesa de São Francisco de Xavier, multiplicaram pinturas desses dois primeiros santos jesuítas em adoração a Nossa Senhora com o Menino. Apesar de São Francisco de Xavier ter tido uma morte natural, sua figura foi inserida na arte dos jesuítas no Oriente entre os mártires da Companhia de Jesus.

Durante a modernidade, São Francisco de Xavier adquiriu prestígio como um dos santos mais solicitados e eficazes em casos de peste e epidemias, fato este registrado em quadros da Casa Professa de Goa. Sua intercessão era considerada eficaz tanto *in vita* como *post mortem* nesses específicos casos de calamidade. Há registros de que vários moradores de Goa testemunharam, em 1556 e 1567, que a peste havia cessado em Malaca logo que o cadáver de São Francisco de Xavier chegou àquela cidade.

De acordo com Campos (2001), também o Brasil, especialmente a Bahia, conheceu e reconheceu o poder do Santo no ano de 1686, quando irrompeu, com violência, a peste que ficou conhecida como "mal da bicha" ou simplesmente "bicha", vinda de Pernambuco. Naquele momento, a medicina, completamente limitada e empírica, não conseguiu debelar a praga. Assim, os moradores de Salvador imploraram a intervenção dos poderes celestiais, pedindo a intermediação do Apóstolo do Oriente.[4] Abalada com a intensidade do mal, a população acudiu em massa à igreja dos jesuítas, pedindo a intercessão de São Francisco de Xavier. A esse respeito, Calmon (1931, p. 85-86) relata:

> Uma relíquia dele [...] encastoada no seu escrínio com a forma de um busto de prata damasquinada, e que figurava o apóstolo do Japão e da Índia de barbas encaracoladas e olhar oblíquo – possuía o Colégio de Jesus. A primeiro de maio foi o santo transportado, em andor, sobre os ombros

4 "São Francisco de Xavier teria passado na Bahia em 1541. Viajava para a Índia uma frota capitaneada por Martim Afonso de Souza, [...] viajavam alguns jesuítas destinados à propagação da fé de Cristo no Oriente [...] tal nave teve de arribar a este porto. Assim, o famoso jesuíta aqui esteve oito anos antes de fundar-se a cidade. Os melhores autores contestam, porém, semelhante arribada." (CAMPOS, 2001, p. 319)

> da nobreza, pelas praças e ruas, onde o povo, de joelhos rezava e chorava. Nunca se vira procissão assim, que carregasse após si a Bahia toda, e pusesse de rastros o que ali havia de mais opulento e poderoso.

Segundo Flexor (2010), uma das formas de exterioridade religiosa coletiva era a procissão. Em conformidade com a autora, além das festas oficiais obrigatórias, regidas pelas Ordenações do Reino, chamadas procissões "del Rey", existiam algumas gerais, como a de Nossa Senhora da Conceição e outras particulares, como a do patrono da cidade ou da vila. Às procissões festivas somavam-se as penitenciais, as quaresmais e as propiciatórias – implorando chuva ou cessação de epidemias. Incluída nessas procissões reais obrigatórias, encontramos aquela propiciatória de São Francisco de Xavier, que era organizada e patrocinada pelo Senado da Câmara, de acordo com as Ordenações do Reino ou Ordenações Filipinas. Essas procissões "del Rey", ou reais, foram extintas em 1828, mas muitas voltaram posteriormente, como a de São Francisco de Xavier, em Salvador.

Quanto à procissão realizada para debelar a peste, após serem atendidos pelo santo jesuíta, os habitantes de Salvador requereram ao Senado da Câmara, em maio de 1686, que o Santo fosse oficialmente considerado padroeiro da cidade. Esse pedido foi atendido em 20 de julho do ano citado, com a solicitação dos "edis" a El rei, que confirmasse o voto de Graças. Por Provisão de 3 de março de 1687, o Rei de Portugal concordou com a escolha dos baianos, vindo a indispensável confirmação pontifícia solicitada pela Câmara à Sagrada Congregação dos Ritos, no Breve de 13 de março de 1688. (CAMPOS, 2001)

Desde essa época, a Câmara Municipal da Bahia mandou celebrar com solenidade a festa do santo jesuíta, padroeiro de Salvador, inscrito no calendário católico a 3 de dezembro, e procedeu-se assim até 1828. Depois, a cidade esqueceu o Santo por um longo período, passado o violento surto de 1686. Após anos de esquecimento, em julho de 1855, explode a cólera em Salvador. A cidade foi bastante castigada pela força da epidemia, que causou a morte de muitas pessoas. Nesse clima de muito sofrimento, as figuras mais representativas da cidade, encabeçadas pelo vice-presidente da Província, Dr. Álvaro Tibério de Moncorvo e Lima, requereram, em agosto de 1855, ao diocesano Dom Romualdo Antonio de Seixas a necessária licença para fundarem uma confraria sobre os auspícios de São Francisco de Xavier, a fim de poderem, daquele dia "para sempre ser renovado e perpetuado o Voto do Povo desta Cidade, no Culto e Devoção do seu Padroeiro, cujo grato dever nos foi legado pelos nossos antepassados". (CAMPOS, 2001, p. 321)

Obtendo despacho favorável, em setembro de 1855, ficou criada canonicamente a agremiação. A Mesa administrativa da Confraria, pelo seu Compro-

misso, tinha, entre outras obrigações culturais e pias, a de fazer a procissão penitencial do padroeiro São Francisco de Xavier, no dia 10 de maio, conduzindo, além do seu andor, o da Virgem da Conceição. Esta procissão é realizada, até os dias atuais, com muita simplicidade, promovida pela Câmara de Vereadores de Salvador.

Considerações finais

A análise da obra de arte, representada pelo *Busto-relicário de São Francisco de Xavier*, segundo o método Panofsky, possibilitou a compreensão da complexidade apresentada por essa obra de arte não só mediante a identificação de seus temas, como também "reconstruindo-a" no tempo e no espaço, por meio da identificação dos materiais, das técnicas e das formas que apresenta. Não se tratou de proceder apenas à mera descrição e classificação da obra, mas de avançar no sentido de alcançar o seu conteúdo implícito, bem como compreender seu significado como obra de arte na sua condição de documento cultural.

A análise pré-iconográfica, a mais básica de entendimento, revelou a obra em sua forma mais elementar e permitiu a descrição da representação, indumentária, gestualidade, expressão, elementos decorativos, entre outros aspectos. O nível iconográfico avançou em relação ao anterior, ao possibilitar o conhecimento do significado convencional ou secundário da obra, destacando-se o tema, personificação, atributos, símbolos, linguagem iconográfica, entre outros. No nível iconológico, foi possível alcançar o conhecimento da história pessoal, técnica e cultural, ao interpretar-se o significado intrínseco da obra, contextualizando o seu ambiente histórico-cultural, função e significado, intencionalidade e inconsciente.

Pôde-se concluir que o objeto de arte estudado, ao ser submetido à análise aprofundada, propiciada por métodos e conceitos utilizados por teóricos da história da arte, revela um significado intrínseco que expõe, além de seu referencial estético, aspectos históricos, culturais, religiosos, sociais e políticos da época em que foi produzido.

Referências

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A. *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Ariel, 2008.

CALMON, P. *O crime de Antonio Vieira*. São Paulo: Melhoramentos, 1931.

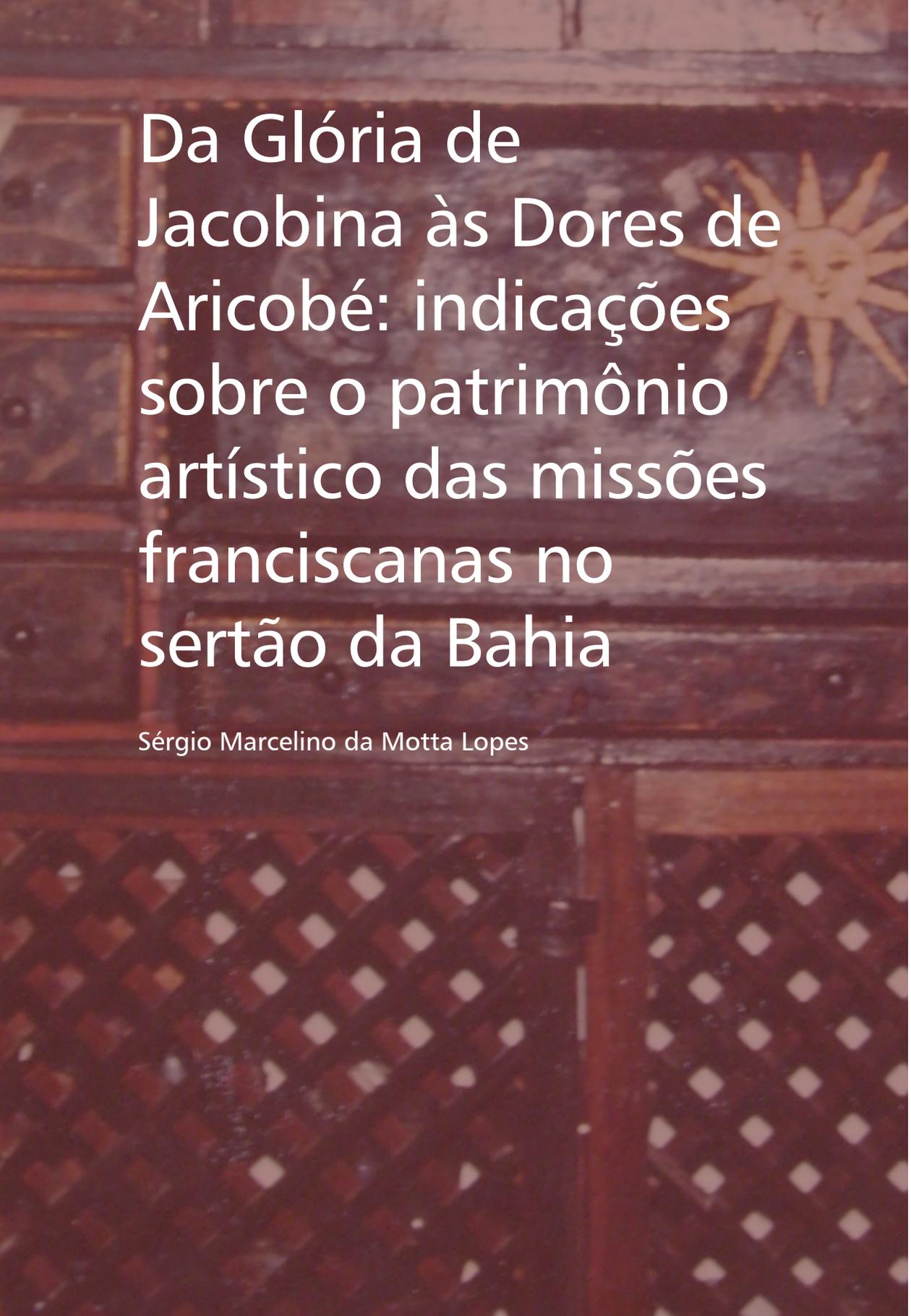
CAMPOS, J. da S. *Procissões tradicionais da Bahia*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Conselho Estadual de Cultura, 2001.

FLEXOR, M. H. O. *Igrejas e conventos da Bahia*. Brasília, DF: IPHAN, 2010.

GUILLOIS, A. A. *Catecismo*: explicaçãohistórica, dogmática, moral, litúrgica e canônica – com a resposta às objecções extrahidas das scienciascontra a religião. 3. ed. Porto: Chardron, 1903.

MARQUES, J. F. Sensibilidades e representações religiosas. In: AZEVEDO, C. M. (Dir.). *História religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo dos Leitores, 2000. v. 2. p. 317-367.

OSSWALD, M. C. S. Francisco Xavier no Oriente: aspectos de devoção e iconografia. In: SANTOS, Z. (Org.). *São Francisco Xavier nos 500 anos do nascimento de São Francisco Xavier*. Porto, PT: FLUP/CIUHE, 2007. p.119- 142. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4322.pdf>. Acesso em: 13 out. 2012.

PANOFSKY, E. *Estudos de iconologia*. Lisboa: Estampa, 1982.

Da Glória de Jacobina às Dores de Aricobé: indicações sobre o patrimônio artístico das missões franciscanas no sertão da Bahia

Sérgio Marcelino da Motta Lopes

A missionação como instrumento do Projeto Colonizador

Ao se debruçar sobre os processos de ocupação do território da Bahia, a curiosidade não se deve esgotar com o conhecimento da evolução histórica de Salvador e seu Recôncavo. São, de fato, etapas importantes do processo histórico, mas a história da Bahia compreende outras dimensões igualmente significantes, como a dos sertões.

A penetração mediterrânea e a ocupação das terras do sertão, empreendimentos ainda mais laboriosos, foram também extensões da expansão colonial e do processo colonizador e consequências naturais da fascinante aventura de apossamento das "terras novas".

Apesar de terem sido as trilhas abertas pelos entradistas e bandeirantes as responsáveis pelos instantes iniciais da penetração interiorana, apenas a expansão da pecuária promoveria a interiorização mais contínua da área central baiana, transformando as incipientes veredas em caminhos permanentes, quando, de acordo com o afastamento do gado e tendo inequivocamente o Rio São Francisco como baliza natural, novos caminhos e novas pastagens iam sendo abertos.

Neste momento, contou, a empresa colonizadora, com a imperiosa e fundamental participação de religiosos de ordens diversas e com a proposta pacifica-

dora das missões, que muito contribuíram para abrandar parte dos choques étnicos e de interesses que pontuaram o processo de colonização das terras centrais.

Desse modo, assim como os grandes coronéis do gado, agentes poderosos da grande empresa de ocupação e defesa dos sertões baianos e áreas circunvizinhas, estavam também os missionários católicos. Além das primeiras fazendas e dos povoamentos primitivos, foram também as missões evangelizadoras que deram origem às vilas, municípios, cidades, mormente nesta região do sertão sanfranciscano.

Às margens do São Francisco, existiam numerosas tribos indígenas, a maioria pertencente ao tronco cariri, algumas caraíbas e até tupis. Com elas, foram muitos os confrontos, ou por não quererem os índios ceder pacificamente as suas terras, ou por pretenderem desfrutar os gados contra a vontade dos donos. Tais lutas eram chamadas "guerras justas" e tinham por objetivo oficializar a escravização dos nativos.

Segundo Hoornaert e colaboradores (2008), pode-se distinguir quatro movimentos missionários no Brasil, obedecendo a quatro momentos da colonização portuguesa: o ciclo litorâneo, o ciclo do Rio São Francisco, o ciclo maranhense e o ciclo mineiro. Com relação ao segundo movimento, os autores escrevem que este "é condicionado pela ocupação do vasto interior brasileiro (o sertão), que foi efetuada através dos rios, sobretudo do famoso rio São Francisco, verdadeira artéria de integração brasileira nos tempos do primeiro pacto colonial". (HOORNAERT et al., 2008, p. 42-43)

Os frades menores e o sertão do São Francisco[1]

Embora Hoornaert e colaboradores (2008, p. 43) reconheçam que o movimento do Rio São Francisco e sertões adjacentes "tem época de vitalidade com os capuchinhos como Martinho de Nantes[2] e os oratorianos", na segunda parte do século XVII, foram os frades franciscanos os primeiros a atuar sobre os gentios desses adustos sertões. Frei Basílio Röwer (1942, p. 7), um dos mais importantes historiadores dos frades menores no Brasil, conclama: "Resultaria, pois um quadro encantador se, compreendendo também os Capuchinhos, referíssemos o muito que o Brasil deve a quantos se gloriam de filhos de São Francisco".

E foi com esse espírito que aportaram aqui os primeiros frades de São Francisco: "Um grupo de oito missionários vinha com D. Pedro Álvares Cabral, em

1 Como são também chamados os religiosos franciscanos, pertencentes à Ordem dos Frades Menores, ou observantes (O.F.M., do latim *Ordo Fratrum Minorum*).

2 Os capuchinhos (O.F.M. cap.) integram a ordem religiosa da família franciscana e também desenvolveram intensa atividade missionária, mas estiveram notadamente circunscritos à região do baixo São Francisco, mais próxima à foz.

1500, quando este, em viagem para as Índias, descobriu a terra que denominou de *Vera Cruz*". (RÖWER, 1942, p. 9, grifo do autor) Foram, portanto, os franciscanos os primeiros religiosos a aportar no Brasil e iniciar seus trabalhos como missionários avulsos em vários lugares, de norte a sul, até a Ordem se estabelecer definitivamente no Brasil em 1585, quando o primeiro convento foi fundado, em Olinda.

Entretanto, o raio de ação dos frades de São Francisco em muito extrapolava as espessas alvenarias de seus conventos e hospícios. Retomando o "ciclo do São Francisco" estabelecido por Hoornaert e colaboradores (2008), o período sertanejo dos franciscanos pode ser enquadrado entre os anos de 1679-1863, no qual a atenção é dirigida para as missões do Rio São Francisco, "pois no litoral não há mais indígenas senão em número muito reduzido de sorte que a pastoral se faz em relação aos moradores e seus escravos". (HOORNAERT et al., 2008, p. 55) Vale salientar que as invasões holandesas a Pernambuco tinham interrompido, em grande parte, o trabalho missionário no litoral desde 1619.

> Entre 1689 e 1707, fundaram-se não menos de 20 missões entre os aborígenes, três no litoral e a maior parte na bacia do rio São Francisco, numa distância de até 300 léguas, e, além destas, mais três no atual Estado de Pernambuco. Até 1760 eram, contudo, 13 e desde então foram pouco a pouco transformadas em freguesias. A que mais tempo permaneceu sob a administração franciscana foi a de N. Sra. das Brotas[3] de Joazeiro, que se tornou paróquia somente em 1840. (RÖWER, 1942, p. 76-77)

No que concerne à colonização brasileira, as ordens religiosas escapavam parcialmente das obrigações impostas pelo padroado[4] e, por isso, desfrutavam de maior liberdade no contexto colonial. Além de receberem grandes quantidades de terra pelo sistema de sesmarias, também ficaram isentas do pagamento do dízimo de Deus, sendo, ainda, grandes detentoras de chãos urbanos. Foi assim com jesuítas (notórios por sua vocação às atividades comerciais), carmelitas, mercedários, dentre outros. Os franciscanos, não podendo aceitar doação de terras pelo voto de pobreza, viviam unicamente do patrimônio dos seus conventos e de esmolas.

---

3 Aqui, acredita-se, tenha havido erro de grafia dessa edição ou de transcrição, a partir de Frei Jaboatão, referenciado pelo autor em nota desta informação. O nome correto do orago ao qual a missão de Juazeiro foi consagrada é Nossa Senhora das Grotas, e não Brotas.

4 Por padroado, entende-se a concessão da jurisdição espiritual das novas terras descobertas, cedida pela Igreja Católica ao Estado português, estabelecendo uma combinação de direitos e deveres: a Santa Sé conferia à Coroa o privilégio de promover a cobrança e a administração do dízimo de Deus, perante o dever de provisão dos cargos, de remuneração dos religiosos e da instalação e manutenção dos templos. (HOONAERT et al., 2008, p. 33) Foi o instituto do padroado que tornou concreta essa conveniente união entre a Coroa portuguesa e a Igreja Católica, que tão fortemente caracterizou a empreitada dos descobrimentos e a configuração do império ultramarino português.

Motivo ponderoso era, portanto, o desprendimento dos bens imóveis, não querendo os franciscanos mais do que terreno para fazer a sua casa, horta e pasto. Entretanto, quase nada se sabe da organização física destas missões. De modo geral, cada missão devia prover a sua subsistência e, para isto, cada aldeia dispunha de uma légua quadrada de terras. Além disso, muito pouco se sabe.

As missões franciscanas no sertão baiano do Rio São Francisco: lacunas históricas

Considerando esse recorte específico delineado, muitas são as lacunas em torno das missões franciscanas da Província de Santo Antônio,[5] localizadas na região baiana do sertão do São Francisco.

A primeira delas está justamente na definição precisa de quais foram as missões e aldeamentos franciscanos que estavam localizados na margem direita, exatamente no lado baiano do Grande Rio, na direção de localizar, não apenas no espaço geográfico, mas também no temporal, cada um destes elementos, tanto no processo de ocupação desse mediterrâneo como nos processos econômicos e sociais que justificaram esta ocupação.

Röwer (1942, p. 43), ao discorrer sobre a expansão dos frades menores no Brasil no período colonial (entre 1585 e 1758), apresenta um cartograma que tenta localizar as missões do sertão sanfranciscano e, na impossibilidade de precisar todas as aldeias, indica suas zonas de localização aproximada: em número de 14, todas estão distribuídas em faixa contígua ao rio, aproximadamente entre o que hoje seriam os municípios baianos de Juazeiro e Bom Jesus da Lapa (Figura 1).

Já o também frade menor, Venâncio Willeke (1974, p. 88), ao enumerar todas as 25 missões da Província de Santo Antônio do Norte do Brasil (entre 1679 e 1863), se refere a pelo menos 15 localidades, que coincidem com outras tantas identificadas geograficamente por Röwer, do lado baiano do São Francisco. São elas: Missão de Nossa Senhora da Conceição de Aricobé, no atual município de Angical; Missão de Bom Jesus da Glória de Jacobina, em Jacobina; Missão de Nossa Senhora das Neves do Saí, na atual Senhor do Bonfim; Missão de São Gonçalo do Salitre, em Campo Formoso; Missão de Nossa Senhora das Grotas do Joazeiro, o atual Juazeiro; Missão de Nossa Senhora da Conceição de Pambu, na atual Abaré; Missão de Santo Antônio de Itapicuru de Cima e Missão de Nossa Senhora da Saúde de Itapicuru de Cima, em áreas que podem estar localizadas nos municípios de Itapicuru, Monte Santo ou Cipó; Missão de São

5 Por Província, entende-se o conjunto de conventos que se acham sob as ordens de um mesmo superior Provincial. (MIRANDA, 1976, p. 75) A Ordem Franciscana está, desde 1677, organizada no Brasil em duas províncias: a Província de Santo Antônio, mais antiga, com circunscrição norte; e a Província da Imaculada Conceição, com circunscrição sul.

Francisco do Curral dos Bois e Missão de Santo Antônio da Glória do Curral dos Bois, ambas em Glória; Missão da Santíssima Trindade de Massacará, na zona rural de Cícero Dantas; Missão de Nossa Senhora das Brotas do Jeremoabo, em Jeremoabo; Missão de São João Batista de Rodelas, em Rodelas; Missão de Santo Antônio de Arguim do Massarandupió e Missão de São Francisco de Aracapá, ambas em localidades ainda não identificadas com maior precisão.

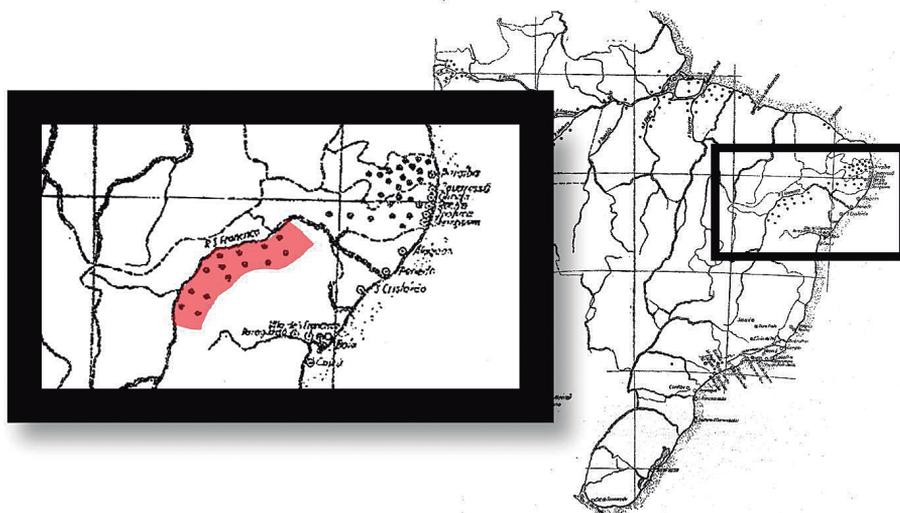



Figura 1 – As missões franciscanas no sertão baiano do São Francisco, em vermelho
Fonte: Adaptado de Röwer (1942, p. 43).

Willeke (1974) também fornece informações mais específicas sobre a organização espacial dessas missões e as atividades, não apenas espirituais, que nelas se desenvolviam, lançando luz, mesmo que muito sucintamente, sobre a sua estrutura fundiária:

> De modo geral, cada missão devia prover a sua subsistência. Cada aldeia dispunha de uma légua quadrada de terras.[6] No entanto, esta área demonstrou-se pequena demais para resolver os problemas. Os missionários queixavam-se frequentemente sobre a invasão das terras das missões e sobre as devastações causadas pelo gado dos fazendeiros. Os índios queixavam-se de que não podiam criar gado su-

6 Em algumas realidades, como no município de Juazeiro, ainda paga-se foro anual à Igreja sobre os imóveis localizados dentro da "légua quadrada", que originalmente pertencia à missão de Nossa Senhora das Grotas, e a maior parte das glebas ainda não ocupadas nessa sede pertence, atualmente, ao patrimônio da Diocese local.

ficiente, porque a légua quadrada não comportava mais do que oitenta famílias e uma população de mais de trezentas pessoas. A caça, seu principal alimento, minguava sempre mais. (WILLEKE, 1974, p. 107)

Na verdade, de todos os autores acessíveis que se debruçaram sobre a participação dos Filhos de São Francisco na formação e ocupação do território brasileiro, é Willeke o único que se detém a descrever mais sistematicamente as missões e aldeamentos, sua espacialidade. Os demais voltam-se notadamente para aspectos relativos à narração da chegada e da ação dos primeiros missionários avulsos, à evolução política e territorial das custódias e províncias e à definição dos perfis de virtude de alguns frades notórios.

Não existem, na historiografia da messe franciscana, relatos tão precisos como, por exemplo, as "Cartas Jesuítas", sistematizadas por Serafim Leite (2006), sobre a organização daquela Ordem no território brasileiro, dando notícias detalhadas sobre os tipos de estabelecimentos através dos quais fisicamente se organizavam[7] e sua composição espacial, explicitando as relações econômicas que se estabeleciam entre eles e de que forma todo este sistema se refletia na rede de aglomerações que dele resultava.

A única exceção nesse universo de informações não tão aprofundadas a respeito da organização espacial em torno das missões e aldeamentos franciscanos parece ser o "Novo orbe seráfico [...]", do pernambucano Frei Jaboatão (1858-1862). Explique-se: absolutamente, todas as obras de vulto que se dedicam ao tema citam repetidamente notas e observações do autor e transcrevem dele trechos de relevância ao entendimento do que procuram elucidar a respeito dos Frades Menores. A obra é "amplamente baseada nos manuscritos que achou no arquivo da Província de Santo Antônio do norte do Brasil". (RÖWER, 1942, p. 12)[8]

Concluindo essa análise, reitera-se que a evolução e declínio das missões da margem direita do rio, do lado baiano, foi diferente daquelas da margem esquerda, pernambucana, onde houve expulsão dos missionários na época pombalina. Entretanto, também na margem baiana – onde houve, desde a segunda metade do século XVII, conflito com os fazendeiros da Casa da Torre –, é também o Marquês de Pombal o seu algoz. Com isso, tem-se apenas missões ambulantes ou volantes, com missionários peregrinos. As missões são realmente convertidas em paróquias, o que significa a maior vitória do sistema colonial sobre os esfor-

7 Os colégios, os seminários, as casas ou residências, os aldeamentos de evangelização, as fazendas e os engenhos.

8 A fonte documental a que se refere Röwer é o Arquivo Provincial Franciscano (APF), localizado no Convento de Santo Antônio, sede da Província de Santo Antônio, em Recife. Constitui-se como o maior repositório documental a respeito dos franciscanos no Brasil.

ços missionários. O ciclo missionário sanfranciscano termina em derrota: "Os indígenas foram expulsos, ou morreram resistindo, ou foram escravizados e se tornaram vaqueiros, boiadeiros, 'cabras do sertão', caboclos, sertanejos". (HOORNAERT et al., 2008, p. 67)

De todo esse processo, certo é que essas missões e aldeamentos franciscanos descritos tão sumariamente por Willeke e Röwer passaram a funcionar como agentes de atração para o povoamento destas áreas, originando aglomerações e formando, juntamente com a atividade pecuária e a trama de estradas e caminhos que se fortalecia na região, uma possível rede entre estes antigos núcleos sanfranciscanos na Bahia. Muito pouco ou quase nada se sabe delas e das reais influências na conformação dos núcleos urbanos a que deram origem e quais as permanências – materiais e intangíveis – resultam desse processo.

Patrimônio artístico das missões: duas possibilidades de estudo, uma primeira síntese

É bem verdade, as transformações foram muitas. Algumas desapareceram por completo, ou porque a missão se extinguiu muito cedo ou porque os aldeados abandonaram o sítio já esgotado ou fraco de caça. Outras dessas missões desenvolveram-se em cidades florescentes, sendo a capela substituída por igreja moderna e, nas palavras do próprio Willeke (1974, p. 99), "sobrevivendo como únicas testemunhas da missão, algum nome de rua ou praça".

De fato, é necessário que se compreenda que os espaços das missões não nos chegam até a atualidade impregnados pelas noções – individuais e individualizantes – de "valor artístico", "monumentalidade" e "excepcionalidade", tradicionalmente fundamentais na definição de uma identidade nacional, manifesta numa cultura essencialmente material e de uma classe dominante descendente do branco português.

Chegam-nos enquanto espaços daqueles homens – dominadores ou dominados – e que, exatamente por serem dos homens, estão carregados de símbolos e representações. Representações estas que, por serem de natureza intangível, não são identificáveis segundo a métrica visual e estética dos conjuntos íntegros e autênticos dos núcleos históricos tradicionalmente tombados. (LOPES, 2011, p. 62) Chegam-nos enquanto "lugares".[9] Mas esta é outra discussão, que não se inscreve nos limites nos quais se desenvolve este trabalho.

Ao contrário, justamente a partir de suas poucas permanências materiais, identificadas até o momento, dois remanescentes merecem atenção especial, am-

9 Sucintamente, "lugar" pode ser definido como a categoria patrimonial que tem as dimensões de agregar em seu conceito mais do que a sua materialidade, de incorporar significados em torno da ação do homem na sua relação com o seu espaço: signos estes expressos nos remanescentes materiais, mas também nos aspectos do lugar que transcendem esta fisicidade. (LOPES, 2011)

bos tendo como veículo de expressão dessas relações de poder entre opressores e subjugados, as artes plásticas.

São relevantes, primeiro, por sua natureza tão consoante com esse processo descrito nas seções anteriores: são frutos das relações de poder, nas quais todo o Projeto Colonizador – e dentro dele, o missionador – se apoiava.

Mas, também ao contrário, por sua natureza tão particular, ao expressarem justamente posicionamentos opostos nestas relações de poder inexoravelmente estabelecidas: a arte como expressão da submissão do dominado ante o dominador e a arte como expressão de transgressão.

Como manifestação da primeira postura, as pinturas decorativas do interior da capela da Missão de Bom Jesus da Glória de Jacobina, a conhecida "Igreja da Missão". Como expressão do segundo posicionamento, a peculiar imagem em madeira policromada de Nossa Senhora das Dores, proveniente da Missão de Nossa Senhora da Conceição de Aricobé e desconhecida quase por absoluto.[10]

Mais do que algumas aproximações iconológicas das obras de arte em questão, e sem pretensões à crítica de cunho socioantropológico das artes enquanto veículos de manifestação das relações de poder, este trabalho pretende trazer à luz as próprias obras em questão e também lançar luz sobre as possibilidades de estudo de um acervo ainda desconhecido nas suas mais variadas dimensões, sejam as próprias artísticas e culturais, mas também as históricas, as historiográficas e, sobretudo, as patrimoniais.[11]

Pinturas decorativas da capela da Missão de Bom Jesus da Glória de Jacobina

> No ponto mais aprazível da cidade de Jacobina, ergue-se a bicentenária capela do Bom Jesus da Glória, conhecida como 'Igreja da Missão'. Fundada em 1702, conservou-se esta aldeia sob a direção dos franciscanos até meados do século passado, permanecendo ainda hoje viva a memória do último missionário, Frei José da Encarnação, que fa-

10 Ainda sobre permanências, há também relatos de remanescentes das missões franciscanas do Saí (Senhor do Bonfim), Rodelas, Pambú (Capim Grosso) e ainda de possíveis enterramentos arqueológicos da missão de Nossa Senhora das Grotas (Juazeiro).

11 Este trabalho se baseia nas prospecções iniciais que consubstanciaram o projeto de tese intitulado *As missões franciscanas da Província de Santo Antônio na Bahia: do projeto colonizador aos "lugares" do sertão* (LOPES, 2011), apresentado e aprovado pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (PPG-AU/UFBA) em 2012 e em pleno desenvolvimento atual. Explica-se, portanto, a relativa defasagem nas descrições dos objetos e o pouco aprofundamento de suas análises, processos estes que são também objetivos específicos da referida pesquisa e que impõem, além de pesquisa documental, a pesquisa de campo.

> lecido com fama de santo em 1859. […] Enquanto desapareceu por completo o conventinho franciscano, outrora localizado ao lado direito da capela missionária, continua em bom estado de conservação, graças aos esforços dos monges cistercienses, encarregados da paróquia de Jacobina, e dos numerosos devotos do Bom Jesus. (WILLEKE, 1974, p. 99-100)

Esta era a situação da capela de Bom Jesus da Glória, localizada na referida missão de mesmo nome, há quase 40 anos. O relato de Willeke segue descrevendo as linhas arquitetônicas adotadas e as características do entorno, bem como o cotidiano da utilização do edifício pelos frades e índios.

Cerca de duas décadas depois deste relato, as condições da singela capela ainda eram as mesmas. É o que comprovam os registros fotográficos feitos pelo Frei João Sannig, no início da década de 1990 (Figura 2), e que fazem parte do acervo do Guardião do Convento de São Francisco da Bahia, Frei Hugo Fragoso.

Figura 2 – Aspecto externo da "Igreja da Missão", em Jacobina: fachada frontal, com seu copiá e cruzeiro; fachada lateral

Fotógrafo: Sannig (1990).

Utilizando-se dos magníficos escritos do historiador de arquitetura Liberal de Castro, a respeito da arquitetura antiga do Ceará, pode-se afirmar, também a respeito desse edifício religioso, assim como de todos os demais deste rincão do Nordeste brasileiro, que "não se encontrarão [...] nem as elegantes igrejas paroquiais mineiras, de interiores decorados a rococó, nem os conventos magníficos de Pernambuco ou da Bahia". (CASTRO, 1873, p. 12) No sertão nordestino, em linhas gerais, "a arquitetura antiga [...] evidenciará um caráter popular, nitidamente utilitário e claramente ecológico, mesmo nas obras administrativas ou religiosas de maior porte". (CASTRO, 1873, p. 3) Esta é a descrição que perfeitamente se aplica à antiga "Igreja da Missão".

Figura 3 – Pinturas decorativas da capela de Bom Jesus da Glória:(a) retábulo em madeira policromada com motivos naturais; (b) retábulo em madeira policromada com motivos geométricos; (c) pequeno arcaz decorado; (d) detalhe do mesmo arcaz, com representações do sol e da lua, temática tipicamente franciscana

Fotógrafo: Sannig (1990).

Ainda em termos edilícios, está igualmente a construção embebida do espírito desta Ordem que, além do desapego material resultante do voto de pobreza, reflete também o valor espiritual da "minoridade"[12] franciscana, razão pela qual são, os seus espaços e construções, caracterizados pela simplicidade e singeleza.

Mas é no interior desta singela construção que se encontram os remanescentes artísticos que desvelam as relações de poder através da situação de submissão do dominado: em painéis, retábulos e outros arranjos ornamentais, a origem nativa do artista nos motivos indígenas das pinturas. São apenas relatos orais sobre esta origem. Entretanto, é inegável a identificação de uma estética claramente ligada ao universo indígena, através de expressividade que, de fato, parece traduzir pouca erudição.

Aqui, a expressão da submissão ao dominador é traduzida na utilização das mãos nativas – e de seu imaginário e expressividade – para enriquecer, através do ornamento, os espaços das práticas religiosas – mas também sociais e econômicas – do homem branco, único capaz de "despertar os descuidados, converter os pecadores e sustentar o fruto das missões". (COUTO, 1868)

Imagem de Nossa Senhora das Dores da Missão de Nossa Senhora da Conceição de Aricobé

Dos índios aricobés, aldeados na Missão de Nossa Senhora da Conceição de Aricobé, no Médio São Francisco, na área do atual município de Angical, vem a subversão: a imagem em madeira policromada de Nossa Senhora das Dores que, segundo se conta, teria sido esculpida pelos nativos ali aldeados (Figura 4).

E a transgressão na ordem natural, aquela normalmente estabelecida nas tais relações de poder, não podia estar mais manifesta: na imagem de Aricobé, Nossa Senhora ampara um índio em seus braços, e não o Senhor Jesus morto!

Aqui, ainda, há uma possível imprecisão hagiográfica em relação à imagem: Nossa Senhora das Dores é representada com o coração imaculado alvejado por sete espadas (ou apenas uma), enquanto aquela que tem como atributo iconográfico, o corpo do Senhor, morto após o descimento da cruz, é Nossa Senhora da Piedade.

Mas, para além de tal imprecisão, o que mais impressiona é a possível mensagem que insiste em ultrapassar as grossas camadas de tinta e óleo que dão um brilho inadequado e desfiguram as expressões das personagens. A imagem transcende o suporte material da escultura e incide inequivocamente no observador, dando conta da real situação daqueles que sofriam – mesmo que sem esta

12 *"[...] Francisco de Assis tem como lema a 'minoridade'. O que significa a 'minoridade'? Ele quis se identificar com Jesus, que se tornou menor. Com Jesus, ele se faz pequeno. [...] Por isso, coloca o nome de sua fraternidade o de Ordem dos Frades Menores. [...] Esta pedagogia dos franciscanos vai se refletir na arquitetura das missões, [e menos] na arquitetura dos conventos: sua arquitetura vai ser pobre.*" (Entrevista de Fragoso concedida a Sérgio Marcelino da Motta Lopes, em Salvador, em 2011)

consciência – pela perda do que lhes identificava como semelhantes e também diferentes de outros grupos, do patrimônio herdado de seus ancestrais e que, ali, lhes era negado, da sua própria história. Merecedores que eram, portanto, dos braços piedosos da Virgem Maria. A dor, esta era a deles próprios.[13]

Figura 4 – Imagem de Nossa Senhora das Dores, pelos índios aricobés

Fonte: Pitta (2012).

Considerações finais

Considerando a descrição dos processos de ocupação das terras mediterrâneas brasileiras e do desenvolvimento dos núcleos nestes rincões interiores, sob a égide de ação da Ordem Franciscana, esta é, em tempo, uma pequena contribuição que pretende lançar luz sobre a inequívoca riqueza do patrimônio ligado às missões. Demonstra que, muito além das tradicionais discussões em torno da "relevância" dos bens em sua corporeidade tradicionalmente considerada, há muito mais a desvelar, em termos de signos e significados.

As aproximações em iconologia aqui iniciadas dão conta das possibilidades nas quais apenas a adequada pesquisa documental será capaz de ultrapassar a mera suposição ou, até mesmo, a criação, em direção às corretas análises iconográficas, interpretação e síntese iconológicas. Demonstram, ainda, a urgente necessidade de ações efetivas de proteção, conservação e restauro. Frei Hugo Fragoso[14] ainda afirma:

13 Ainda sobre a imagem, ver: *Da piedade às dores, a naturalização da santa de Aricobé* (LOPES, 2013), versão ficcional, em forma de conto, da origem desta curiosa versão de Nossa Senhora das Dores.

14 Entrevista concedida a Sérgio Marcelino da Motta Lopes, em Salvador, em 2011.

> *[...] no dizer do historiador Jaboatão – falando das missões franciscanas indígenas na Paraíba e Pernambuco –, os índios tinham uma grande aceitação e simpatia com os franciscanos, porque achavam que eles se adaptavam ao seu modo de vida, na sua 'minoridade'.*

As pinturas do interior da Igreja da Missão parecem concordar com tal afirmação. A santa de Aricobé, não.

E quanto significado nesses símbolos "de paz e de bem"[15]...

Referências

CASTRO, J. L. de. *Pequena informação relativa à arquitetura antiga no Ceará*. Fortaleza: Henriqueta Galeno, 1973.

COUTO, M. J. G. *Missão abreviada para despertar os descuidados, converter os peccadores e sustentar o fructo das missões*. Porto: Typ. Casa de Sebastião José Pereira, 1868.

HOORNAERT, E. et al. *História da Igreja no Brasil*: ensaio de interpretação a partir do povo: primeira época - Período Colonial. Petrópolis: Vozes, 2008.

JABOATÃO, A. de S.M. *Novo orbe seraficobrasílico*... Rio de Janeiro: Typ. Brasiliense de Maximiniano Gomes Ribeiro, 1858-1862. 5 v.

LOPES, S. M. da M. *As missões franciscanas da Província de Santo Antônio na Bahia*: do projeto colonizador aos "lugares" do sertão. Salvador: UFBA, 2011. (Projeto).

LOPES, S. M. da M. Aikos Proseia: da piedade às dores, a naturalização da santa de Aricobé. *Chronos*: arquitetura em patrimônio, Salvador, abr. 2013. Disponível em: <http://www.arq-chronos.com/2013/04/aikos-proseia-da-piedade-as-dores.html>. Acesso em: 12 fev. 2014.

LOPES, S. M. da M. *Os "lugares" como dignos de preservação*: a questão da preservação do patrimônio cultural em Juazeiro da Bahia. 2011. 563 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. 2 v.

LEITE, S. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006. (Reconquista do Brasil, v. 201-210).

MIRANDA, M. do C. T. *Os franciscanos e a formação do Brasil*. Recife: EdUFPE, 1976.

PITTA, I. Os índios que habitavam a região de Barreiras. *História de barreiras*, [S. l.], 2012. Disponível em: <http://www.historiadebarreiras.com/barreiras-antiga/os-indios-que-habitavam-a-regiao-de-barreiras/>. Acesso em: 24 nov. 2012.

RÖWER, B. *A ordem franciscana no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1942.

15 Referência à saudação franciscana de "Paz e Bem", que tem sua origem na descoberta e na vocação do envio dos discípulos que São Francisco descobriu no Evangelho e que ele incorpora à Regra dos Frades Menores: "o modo de ir pelo mundo".

Sobre os autores

Belinda Maria de Almeida NEVES

Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (EBA/UFBA). Especialista em Arteterapia Junguiana pelo Instituto Junguiano da Bahia (IJBA), Salvador/BA; especialista em Arte-educação: cultura brasileira e linguagens artísticas contemporâneas pela EBA/UFBA, Salvador/BA; especialista em Treinamento e Desenvolvimento pela Fundação Universidade Federal do Paraná, Instituto de Estudos em Gestão Empresarial (Funpar/IEGE), Curitiba/PR. Graduada em Comunicação Social pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM), São Paulo/SP. E-mail: belindaneves@hotmail.com

Emyle dos Santos SANTOS

Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (EBA/UFBA), na área de concentração Arte e Design: processos, teoria e história, com pesquisa intitulada "A cor no *design* do ambiente hospitalar", com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Graduada em Design de Interiores pela EBA/UFBA. E-mail: mi.design22@hotmail.com

Eriel de Araújo SANTOS

Artista visual. Doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor e pesquisador da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (EBA/UFBA). Participa de eventos artísticos nacionais e internacionais, com apresentação de obras de artes e textos reflexivos sobre os procedimentos artísticos contemporâneos. E-mail: eriel@ufba.br

Eugênio de Ávila LINS

Doutorado em História da Arte pela Universidade do Porto (UP). Mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Especialista em Conservação e Restauração de Monumentos e Cidades Históricas (CECRE) pela UFBA. Professor associado IV da UFBA da Escola de Arquitetura e Urbanismo. Membro do grupo de pesquisa Design e Arquitetura no Universo das Artes Visuais. Professor da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes (EBA/UFBA); da Pós-Graduação em Museus da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FCH/UFBA) e do Mestrado Profissional do CECRE. Participou em diversos eventos nacionais e internacionais com artigos inseridos nas suas publicações. E-mail: (euglins@gmail.com)

Fátima Hanaque CAMPOS

Pós-doutorado no Royal Botanic Garden, Kew, em Londres/Inglaterra, com a pesquisa "Oresgate histórico de dados incluídos nas coleções, especialmente nos documentos produzidos por pesquisadores ingleses e franceses, destacando-se Gardner e Glaziou". Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Doutorado em História da Arte na Universidade do Porto (UP), em Portugal, com a pesquisa "A pintura religiosa em Salvador/Ba 1790-1850". Mestrado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), com a pesquisa "Nair de Teffé – primeira mulher caricaturista no Brasil (1909-1926)". Professora titular da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) e professora do Programa de Doutorado Multi-Institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento pelas instituições: Universidade Federal da Bahia (UFBA); Universidade do Estado da Bahia (UNEB); Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS); Instituto Federal de Educação; Ciência e Tecnologia da Bahia (IFBA); e Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial/ Campus Integrado de Manufatura e Tecnologia (Senai/Cimatec). E-mail: fatimahanaque@hotmail.com

Francisco de Assis Portugal GUIMARÃES

Doutorando em Artes Visuais na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (EBA/UFBA). Especialista em Cultura e Arte Barroca (*lato sensu*), ministrado pelo Instituto de Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto (IFAC/UFOP). Especialista em Conservação e Restauração de Monumentos e Conjuntos Históricos, promovido via convênio Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (PNUD/Unesco), Ministério da Educação e Serviço do Pa-

trimônio Histórico e Artístico Nacional (MEC/SPHAN) e Fundação Nacional Pró-Memória da Universidade Federal da Bahia (FNPM/UFBA). Graduado em Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFBA (FAUFBA). Diretor do Museu de Arte Sacra da UFBA e autor de publicações centradas no tema da Arte Sacra. E-mail: fportuga@hotmail.com

Genilson Conceição da SILVA

Assina artisticamente como Victor Venas. É graduado em Teologia pela Faculdade de Ciências, Educação e Teologia do Norte do Brasil (Faceten). Especialista em Metodologia do Ensino Superior pela Faculdade Montenegro. Especialista em Arte, Educação e Tecnologias Contemporâneas pela Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Artes Visuais e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA). É bolsista regular da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb). E-mail: venas7@gmail.com

Isabel da Conceição Ribeiro Soares BASTOS

Investigadora no Centro de Estudos de Israel, Médio Oriente e Mediterrâneo do Instituto Politécnico de Gestão e Tecnologia (ISLA Gaia). Terminou, em 2011, o mestrado em História da Arte Portuguesa, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (UP), com a média final de 17 valores. Licenciada em História da Arte e Turismo, tem vindo a realizar estudos no campo da iconografia e iconologia. E-mail: icb@live.com.pt

Luís Alberto Esteves dos Santos CASIMIRO

Licenciado em Artes Plásticas – Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (UP). Doutor no ramo de Conhecimento em História da Arte pela Faculdade de Letras da UP. A tese de doutoramento, que incide sobre a iconografia da anunciação na pintura portuguesa da primeira metade do século XVI, foi defendida em 2005, tendo sido aprovada com a classificação máxima. A tese recebeu, em 2010, um prêmio internacional, atribuído pelo Vaticano, através das Academias Pontifícias Marianas. Docente da Faculdade de Letras da UP entre 2008 e 2013, é autor de diversos artigos em revistas e de capítulos de livros. Participou de numerosos congressos e seminários, nacionais e internacionais, com artigos publicados nas respectivas atas, salientando sempre a vertente inovadora da sua investigação, que reúne o Método Iconográfico, de Erwin Panofsky, e o Método Geométrico, de sua autoria. E-mail: luis.casimiro357@hotmail.com

Maria Helena Ochi FLEXOR

Professora emérita da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde exerceu várias funções, incluindo ensino de graduação e pós-graduação, de 1965 a 2005, na Faculdade de Arquitetura (FAU), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFCH) e Escola de Belas Artes (EBA), tendo se aposentado, em 1994, como Adjunto 4. Continuou a colaborar, com Bolsa de Permanência,com a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) por quatro anos, com os programas de pós-graduação das duas unidades (FAU e EBA) e, gratuitamente, até 2005. Foi assessora do Cadastramento dos Bens Culturais Móveis e Agregados da Bahia pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN/Fundação Vitae – 1994-2005). Atualmente, é professora adjunta da Universidade Católica do Salvador (UCSAL), no Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Desenvolvimento Social (mestrado e doutorado acadêmico). Tem experiência na área de Artes, Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em História Urbana. Atua igualmente nas seguintes áreas: História da Arte, Arte Baiana, História do Design, Patrimônio Cultural e Industrial, História Social da Bahia e Metodologia da Pesquisa. É especialista em Leitura de Documentos Históricos. Recebeu, em 2007, o prêmio Clarival do Prado Valladares, da Odebrecht, em 2008; o prêmio Sérgio Milliet, da Associação Brasileira de Críticos de Arte; o mesmo prêmio em 2009, dentro do conjunto de obras publicadas pelo IPHAN. E-mail: mhelena.ucsal@gmail.com

Maria Herminia Olivera HERNÁNDEZ

Doutorado e mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Especialista em Conservação e Restauração de Monumentos e Cidades Históricas (Cecre) pela mesma universidade, e em Conservação Preventiva pela Fundação Antorchas − Vitae/Brasil e Buenos Aires – Argentina. Possui graduação em Arquitectura pela Universidad de Camaguey, Cuba. Professor associado I da UFBA, na Escola de Belas Artes, lidera o grupo de pesquisa Design e Arquitetura no Universo das Artes Visuais. Professor da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes (EBA) da UFBA e do Mestrado Profissional no Cecre. Em 2011, foi um dos autores da publicação do livro *O Mosteiro de São Bento da Bahia*, ganhador do Prêmio Clarival do Prado Valadares, em pesquisa histórica, da Organização Odebrecht. Em 2009, foi contemplada por edital da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb) para publicação da tese de doutorado. Participou em diversos eventos, nacionais e internacionais, com artigos inseridos nas suas publicações. E-mail: herminia234@yahoo.com.br

Mariana Reis de BRITO

Doutora em Botânica pelo Programa de Pós-Graduação do Museu Nacionalda Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com a pesquisa "Práticas botânicas e experiências estéticas: as múltiplas faces de Auguste François Marie Glaziou no Brasil do Século XIX". Mestre em Ciências Biológicas (Botânica) pelo Programa de Pós-Graduação do Museu Nacional/UFRJ. Graduada em Ciências Biológicas pela UFRJ e bacharel em Ecologia (2004) e em Botânica (2006). Tem experiência na área de Botânica, com ênfase em Etnobotânica, Etnobotânica Histórica e História da Botânica. E-mail: marianareis2002@hotmail.com

Marivaldo Bentes da SILVA

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (PPGAV/EBA/UFBA), com bolsa de estudos Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb). Mestre em Artes Visuais pela mesma instituição e graduado em Letras pela Universidade Estadual do Amazonas (UEA). Tem se dedicado ao ensino e à pesquisa na área de História da Arte, que resultaram em um conjunto de atividades docentes, apresentações públicas e publicações ligadas especialmente aos temas Culturas Indígenas e Culturas Populares. E-mail: marioartes_ba@hotmail.com

Mônica Farias VICENTE

Doutoranda em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Mestra em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (PPGAV/EBA/UFBA). Especialista em Educação Estética, Semiótica e Cultura pela Faculdade de Educação (FACED) da UFBA; especialista em Psicopedagogia pelo Instituto Brasileiro de Pós-Graduação e Extensão da Faculdade Internacional de Curitiba (IBPEX/Facinter). Especialista em Educação e Informática (Facomet). Graduada em Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Desenho pela Universidade Católica do Salvador (UCSAL). Professora titular no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia, pelo núcleo de Artes (IFBA). Atualmente, tem continuado as pesquisas sobre Arte Sacra na Bahia e suas relações com Portugal e Itália, com enfoque na iconografia e composição da pintura de falsas arquiteturas e sua tratadística.E-mail: m2farias@hotmail.com

Renata Voss CHAGAS

Doutoranda em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (PPGAV/EBA/UFBA) e professora de fotografia da EBA/UFBA. Mestre em Artes Visuais pela mesma instituição e graduada em publicidade pelo Centro Federal de Educação Tecnológica (CEFET/AL), vinculada à linha de pesquisa de processos criativos, tem interesse pela investigação da fotografia em sua relação com a memória e pelos processos de revelação e suportes para a imagem fotográfica. E-mail: renata.voss@ufba.br

Sérgio Marcelino da Motta LOPES

Arquiteto e urbanista pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Mestre em Arquitetura e Urbanismo (Conservação e Restauro) pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (PPGAU/UFBA) e doutorando pelo mesmo programa. Professor assistente do Colegiado de Engenharia Civil da Universidade Federal do Vale do São Francisco (CCIVIL/UNIVASF). E-mail: sergio.motta@univasf.edu.br

Sylvia Maria Menezes de ATHAYDE

Professora concursada do curso de Museologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA–1973-1998). Diretora do Núcleo de Artes do Desenbanco (1982-1991) e diretora do Museu de Arte da Bahia (1991-2014). Membro do Conselho de Cultura do Estado da Bahia (1979-1983); membro do Conselho de Cultura da Associação Comercial da Bahia (1995-2010); membro da Comissão Nacional de Museus, criada pelo Ministro da Cultura, em 1994; do Conselho Curador da Fundação Pierre Verger (1995-2010). Agraciada com a condecoração portuguesa da Ordem do Infante D. Henrique, nos graus de Comendadora e Grande-Oficial pelos serviços prestados à cultura portuguesa. Curadora de várias exposições realizadas no Brasil, especificamente em Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília e Fortaleza; e no exterior, precisamente em Buenos Aires, Lisboa, Madri e Paris. Participou de inúmeros congressos e seminários, nacionais e internacionais, com artigos publicados em revistas, jornais e coletâneas, sobre Museologia e Artes Decorativas.

RESUMOS

Luís Alberto Esteves dos Santos CASIMIRO

O método iconográfico e sua aplicação na análise da fachada da Igreja da Madre de Deus, em Macau

O Método Iconográfico permite efetuar a leitura e interpretação das obras de arte e, ao mesmo tempo, compreender a sua mensagem mais profunda, isto é, explicar o sentido último da obra e justificar a sua existência num determinado contexto. Este trabalho pretende apresentar as linhas gerais do Método Iconográfico, desenvolvido por Erwin Panofsky, e demonstrar a sua aplicação numa vertente menos frequente: a arquitetura. Utilizaremos a fachada da Igreja da Madre de Deus, em Macau, ex-líbris da cidade. Através da análise e interpretação de uma complexa e enigmática decoração em relevo, onde se interligam símbolos cristãos com elementos pagãos orientais, numa demonstração clara da inculturação que caracterizou as missões dos jesuítas, procuraremos chegar à mensagem global veiculada. Como complemento desta análise, faremos o estudo geométrico da fachada, percebendo o rigor da sua construção.
Palavras-chave: Iconografia. Arquitetura. Jesuítas. Macau.

Mônica Farias Menezes VICENTE

A Apoteose da Imaculada: um estudo iconográfico e compositivo sobre a pintura do teto da nave da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia

A pintura do teto da nave da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia comporta, na sua simbologia, uma mensagem oculta, cujos elementos simbólicos estão baseados nas Sagradas Escrituras. Reconhecer a mensagem oculta presente na referida pintura é enveredar profundamente em um estudo que pressupõe um olhar diferente e várias interpretações, se cada personagem for analisado de forma individual e independente. No entanto, os códigos envolvidos na composição, baseados em diversos tratados, técnicas pictóricas, regras geométricas e em textos litúrgicos, revelam uma mensagem que, à primeira vista, pode ser confundida com a Assunção da Virgem. Com este estudo, pretendemos revelar parte do que descobrimos em relação a esta mensagem, que é muito mais completa do que a simples elevação de Maria ao reino celestial.
Palavras-chave: Imaculada. Iconografia Mariana. Sagradas Escrituras. Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia. José Joaquim da Rocha.

Belinda Maria de Almeida NEVES

Florete flores: a poética da Sagrada Escritura no Seminário de Belém de Cachoeira

Este artigo faz referência ao Seminário de Belém de Cachoeira, na Bahia, e evidencia o trabalho em estuque no frontal do altar-mor da Igreja do extinto Seminário, hoje restaurado e exposto no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em Salvador. Elaborada em cal esgrafiada, simulando embrechado em mármore multicolorido, a obra é relevante na sua representatividade iconográfica no período colonial. Os motivos naturalistas no estilo *brutesco* dialogam de forma poética com a Sagrada Escritura e com a obra literária de P. Alexandre de Gusmão, idealizador e fundador daquele Seminário.
Palavras-chave: Estuque. *Ut pictura poesis*. Simbologia cristã. Companhia de Jesus. Seminário de Belém de Cachoeira.

Emyle dos Santos SANTOS

As cores de Athos Bulcão no Hospital de Reabilitação Sarah Kubitschek de Salvador

Com o objetivo de fazer uma reflexão teórica sobre a importância do uso de cores em ambientes hospitalares, foram selecionados os trabalhos realizados pelo artista Athos Bulcão, no Hospital de Reabilitação Sarah Kubitschek, situado em Salvador/BA. Dentre as obras, foi escolhido o muro que cerca a área externa do hospital, onde optou-se pela análise iconográfica, seguindo o método de Erwin Panofsky como fundamento para a descrição e interpretação da obra. Para compreender o contexto onde as obras se localizam, realizou-se um levantamento bibliográfico sobre a história do hospital, bem como do artista, sua trajetória e possíveis influências.
Palavras-chave: Athos Bulcão. Cor. Hospital Sarah Kubitschek. Arte. Design.

Eriel de Araújo SANTOS

Sobreposições iconográficas e as estratégias artísticas contemporâneas

Este texto discute alguns procedimentos fotográficos desenvolvidos por artistas contemporâneos que propõem redimensionar a imagem em possíveis sobreposições iconográficas, conceituais e estéticas. Esta reflexão surge a partir da execução da obra *Espaço privado*, na qual o autor estabelece uma relação de consonância entre o passado e o presente numa mesma imagem. O espelhamento é usado

como método para produzir uma contínua participação do devir numa imagem estática. Assim, são identificados procedimentos multidisciplinares, presentes em algumas construções poéticas contemporâneas.
Palavras-chave: Fotografia. Sobreposição. Iconografia. Arte Contemporânea.

Genilson Conceição da SILVA

Imagens do invisível: apreensões e representações do sagrado e do espiritual na arte

Este texto faz uma breve reflexão sobre as representações do sagrado pela arte, dando ênfase à narrativa bíblica. Propõe reflexões a partir de perspectivas mitológicas, na acepção do mito como uma verdade não acessível totalmente pelas palavras. Dessa forma, discute o ícone como um elo de ligação entre o material e o espiritual. Desenvolve um argumento no qual sustenta a ideia da contínua busca pelo transcendente e pela captura do invisível por artistas de diferentes épocas, seja na arte sacra, seja na arte contemporânea, voltada para temas afins.
Palavras-chave: Mito. Ícone. Luz. Bíblia.

Renata Voss CHAGAS

De quando a publicidade se encontra com as artes visuais: a imagem publicitária e a construção da interpretação

Pretendemos, através deste artigo, abordar a questão da construção da imagem na publicidade e suas relações com a arte. Para tanto, iremos abordar a dinâmica de trabalho que se estabelece no âmbito da publicidade e sua relação com um pensamento imagético. Em seguida, iremos realizar um breve levantamento do uso, em especial da fotografia aplicada a este segmento, abordando alguns gêneros advindos das artes visuais e incorporados neste uso. Por fim, realizaremos uma análise iconográfica dos modos de construção desse tipo de imagem e seus discursos.
Palavras-chave: Fotografia. Imagem publicitária. Interpretação.

Marivaldo Bentes da SILVA

As artes urbanas de Parintins associadas à festa do boi-bumbá: uma análise de suas representações figurativas

Este artigo se destina a discutir as dimensões poética e iconográfica dos painéis pintados e esculpidos em fachadas e muros das residências da cidade de Parintins/AM e que resultaram de um ambicioso movimento comunitário de estetização do espaço urbano, empreendido à luz da rivalidade entre os bumbás

Garantido e Caprichoso. Em virtude dessa incontestável ligação com a festa, estes painéis costumam ser percebidos, analisados e valorizados apenas como elementos de decoração e entretenimento, que materializam, no espaço urbano, os diferentes níveis de envolvimento dos moradores com a disputa. Auxiliados pelo Método Iconográfico de Erwin Panofsky, ensaiamos uma nova leitura das artes urbanas figurativas, associadas à festa dos bumbás, assumindo-as como realizações que carregam significados e mensagens de grande importância local, capazes de evidenciar outras justificativas para sua presença no contexto parintinense.
Palavras-chave: Boi-bumbá de Parintins. Artes urbanas. Iconografia. Iconologia.

Maria de Fatima Hanaque CAMPOS
Mariana Reis de BRITO

Natureza, ilustração e paisagismo: estudo iconográfico das representações dos viajantes William John Burchell e Auguste François Marie Glaziou no Brasil do século XIX

A flora brasileira atraiu muitos viajantes naturalistas durante os séculos XVIII e XIX. O contato com a natureza foi registrado pelos viajantes através de relatos e imagens que retratam realidades vividas em espaço e tempo determinados por sujeitos históricos. O objetivo é analisar a produção material e artística de dois viajantes do século XIX – William John Burchell (1781-1863) e Auguste François Marie Glaziou (1828-1906) – em solo brasileiro, buscando evidenciar o modo como estes observaram e registraram o espaço e a natureza do Brasil. As fontes iconográficas tomadas para análise foram desenhos e pinturas, de caráter paisagístico, realizadas por Burchell e Glaziou. Constatamos que os viajantes expressaram-se através de linguagens artísticas diversas como uma reprodução de suas experiências vividas.
Palavras-chave: Viajantes. Iconografia. Ilustração Científica. Paisagismo.

Isabel da Conceição Ribeiro Soares BASTOS

O ciclo teresiano de Josefa de Óbidos: análise iconográfica

Vários elementos no Ciclo Teresiano, por Josefa de Ayala Romero (dita Josefa de Óbidos), revelam uma importante atenção ao detalhe, bem como um inusual conhecimento de pormenores fisionómicos de Santa Teresa de Ávila. Neste artigo, que se baseia na investigação realizada na nossa dissertação de mestrado, damos foco a uma série de detalhes do ciclo supracitado, evidenciando a importância do Método Iconográfico que, nestes casos, demonstra, também, o conhecimento teológico e de fontes literárias e gráficas da pintora e sua possível oficina.

Palavras-chave: Iconografia. Hagiografia. Josefa de Óbidos. Santa Teresa de Ávila.

Maria Helena Ochi FLEXOR

O Concílio de Trento e as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia: "programa" da arte sacra no Brasil

Se se resgatar a história da religiosidade baiana, desde os inícios dos setecentos, verifica-se que os Cristos Crucificados – como o Senhor do Bomfim –, a Virgem Maria, sob várias invocações, e os Santos ainda permanecem nas igrejas, ou suas dependências, nos museus ou coleções particulares. A presença dessas imagens, sob a forma de pintura ou escultura, em painéis móveis ou fixos, pinturas de teto, imagens de vulto de pequeno ou grande porte, de roca ou de vestir, objetos de prata, mobiliário, relíquias e outras representações, além da arquitetura, mostram certa uniformidade estilística, mas, sobretudo, devocional, que têm explicação direta nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia. Procura-se, aqui, estabelecer, de forma genérica as relações entre as representações artísticas e arquitetônicas da Bahia do século XVIII e as Constituições, dentro do contexto histórico, considerando que o Brasil nasceu sob a égide da cultura ibérica, religiosamente inserida num mundo católico romano, sob influência de ordens religiosas regulares (franciscanos, carmelitas e beneditinos) e da Companhia de Jesus, da arte barroca, que se difundiu com a Contrarreforma e sob os ditames das normas do Concílio de Trento (1545-1563), cujos títulos, obedecidos pelas Constituições, formavam um "programa", seguido em todo o Brasil, não só porque impunham um novo comportamento religioso, como, em muitos casos, reafirmavam usos e costumes antigos.
Palavras-chave: Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia. Programas de arquitetura, escultura, pintura, mobiliário. Devoções.

Francisco de Assis Portugal GUIMARÃES

Busto-relicário de São Francisco de Xavier: estudo iconográfico e iconológico

Os bustos-relicários foram criados pela Igreja Católica para guardar algumas relíquias de seus santos e estão vinculados diretamente ao culto, expressando, nas suas formas e decorações, os estilos das épocas em que foram produzidos. O objetivo deste estudo é analisar a obra de arte representada pelo busto-relicário de São Francisco de Xavier, com base no método criado por Erwin Panofsky. Os resultados mostram as características do busto-relicário nos três níveis de significação possibilitados por esse método para o estudo da obra de arte: pré-ico-

nográfico, iconográfico e iconológico. Concluiu-se que o objeto de arte estudado, ao ser submetido à análise aprofundada propiciada por métodos e conceitos utilizados por teóricos da história da arte, revela um significado intrínseco que expõe, além de seu referencial estético, aspectos históricos, culturais, religiosos, sociais e políticos da época em foi produzido.
Palavras-chave: Arte. Religião. Busto-Relicário. Iconografia. Iconologia.

Sérgio Marcelino da Motta LOPES

Da Glória de Jacobina às Dores de Aricobé: indicações sobre o patrimônio artístico das missões franciscanas no sertão da Bahia

Considerando a descrição dos processos de ocupação das terras mediterrâneas brasileiras e do desenvolvimento dos núcleos nestes rincões interiores, sob a égide de ação da Ordem Franciscana, este artigo é, em tempo, uma pequena contribuição que pretende lançar luz sobre a inequívoca riqueza do patrimônio artístico ligado às missões. As aproximações iconológicas de remanescentes deste processo, aqui iniciadas, trazem à luz as próprias obras em questão e dão conta das possibilidades de estudo de um acervo ainda desconhecido nas suas mais variadas dimensões, sejam as próprias artística e cultural, mas, também, históricas, historiográficas e, sobretudo, patrimonial.
Palavras-chave: Missões franciscanas. Espacialidade. Iconografia. Preservação. Bahia.

ABSTRACTS

Luís Alberto Esteves dos Santos CASIMIRO

The Iconographic Method and its application on the analysis of the Mother´s God Churche´s façade in Macau

The Iconographic Method allows making the interpretation of works of art and, at the same time, to understand its deeper message, that is, explain the profound meaning of the work and justify their existence in a particular context. This communication aims to present the general lines of Iconographic Method developed by Erwin Panofsky and demonstrate its application on a less frequent aspect: the architecture. We will use the façade of Mother's God church in Macau, ex-libris of the city. Through the analysis and interpretation of a complex and enigmatic relief decoration consisting of Christian symbols and Oriental pagan elements, a clear demonstration of inculturation that characterized the missions of the Jesuits, we try to get the general message. Complementing this analysis we will study the façade under a geometric perspective to understand the rigor of its planning.
Keywords: Iconography. Architecture. Jesuits. Macau.

Mônica Farias Menezes VICENTE

Immaculate´s Apotheosis: an iconographic and compositional study on the ceiling´s painting of the nave of the church of Nossa Senhora da Conceição da Praia

The painting of the ceiling of the nave of the church of Nossa Senhora da Conceição da Praia holds, in its symbology, a hidden message whose symbolic elements are based on the Holy Scriptures. Recognize the hidden message present in that painting is going deep into a study that requires a different look and involves several interpretations, if each character is analyzed independently and individually. However, the codes involved in the composition, based on several treaties, painting techniques, geometrical rules and liturgical texts reveal a message that, at first glance, could be confused with the Assumption of the Virgin. With this study we intend to reveal part of what we found about this message, which is much more complete than the simple elevation of Mary to the celestial kingdom.
Keywords: Immaculate. Marian iconography. Holy Scriptures. Church of Nossa Senhora da Conceição da Praia. José Joaquim da Rocha.

Belinda Maria de Almeida NEVES

Florete flores: the Sacred Scripture´s poetics on the Seminar of Belém de Cachoeira

This article makes reference to the Seminar of Belém de Cachoeira, Bahia, and highlights the stucco work on the front of the main altar of the church of the extinct Seminar, now restored and displayed at the Museu de Arte Sacra da UFBA, in Salvador. Crafted in esgrafito lime, simulating mosaic in multicolored marble, the work is relevant in their iconographic representation in the colonial period. The naturalist motifs in *brutesc* style are an opportunity of the poetical dialogue with the Scripture and the literary work of Father Alexandre de Gusmão, creator and founder of that Seminar.
Keywords: Stucco. *ut picture poesis*. Christian symbolism. Jesuits. Seminar of Belem de Cachoeira

Emyle dos Santos SANTOS

Athos Bulcão´s colors in the rehabilitation Hospital Sarah Kubitschek, in Salvador

Aiming at theoretical reflection on the importance of using colors in hospital environments, we selected the works made by the artist Athos inside the Rehabilitation Hospital Sarah Kubitschek located in Salvador, Bahia. Among the works, chosen was the wall of the outer area of the hospital where it was decided to iconographic analysis, following the method of Erwin Panofsky as a basis for the description and interpretation of the work. To understand the context where the works are located, a bibliographic survey of the history of the hospital was held, as well as the artist´s, its career and possible influences.
Keywords: Athos Bulcão. Color. Sarah Kubitschek Hospital. Art.

Eriel de Araújo SANTOS

Iconographic overlaps and contemporary artistic estrategies

This paper discusses about some photographic procedures developed by contemporary artists who proposes to give a new dimension to the image by overlaping iconographic and conceptual aesthetics. This reflection arises from the work called "Private Space" in which the author establishes a relationship between past and the present time in the same image. The term Mirroring is used as a method to understand a possibility of a continuous transformation of the static image. Thus, multidisciplinary procedures are identified in some contemporary poetic constructions.
Keywords: Photograph. Overlapping. Iconography. Contemporary art.

Genilson Conceição da SILVA

Images of the invisible – apprehensions and representations of the sacred and the spiritual in art

This text is a brief reflection about sacred representations by the art with emphasizing at biblical narrative. Offers reflections from mythological perspectives considering the meaning of myth as a fact not fully accessible by the words, thus discusses the icon as a link between the material and the spiritual. Develops an argument in which supports the idea of continuing search for the transcendent and the apprehension of the invisible by artists from different age, whether in sacred art, contemporary art is focused on related topics.
Keywords: Myth. Icon. Light. Bible.

Renata Voss CHAGAS

The advertising image and the development of interpretation: when publicity meets visual arts

Through this article, we intend to analyze the construction of the image in advertising and its relations with art. To doing this, we will address the working flow that sets the advertising field and its relationship with the imagistic thinking. Then we will do a brief survey about the use of photography in particular applied to this segment, addressing some genres coming from the visual arts embedded in this use and, finally, we will hold an iconographic analysis of the ways of constructing this kind of image and his speeches.
Keywords: Photography. Image. Advertising. Interpretation.

Marivaldo Bentes da SILVA

Urban arts of Parintins meet Boi Bumbá´s festival: an analysis of its figurative representations

This article aims to discuss the poetic and iconographic dimensions of the painting and sculpted panels of residences´ façades and walls located in the city of Parintins/AM, witch are derived from an ambitious community movement of urban space aestheticization undertaken in the light of the rivalry between the *bumbás* of Garantido and Caprichoso. On the ground of this undeniable connection with the festival, these panels are usually noticed, analyzed, and valued only as decorative and entertainment elements that materialize in the urban space the different degrees of involvement of the residents, concerning the dispute. With the assistance of Erwin Panofsky´s Iconographic Method, we test a new view of the figurative urban arts associated with the bumbás´ festival and take them as realizations with meanings and messages of great local importance. They are able to highlight other justifications for its presence in Parintin´s context.
Keywords: Boi Bumbá of Parintins. Urban arts. Iconography.

Maria de Fatima Hanaque CAMPOS
Mariana Reis de BRITO

Nature, illustration and landscaping: an iconographic study on the representations of the travelers William John Burchell and Auguste François Marie Glaziou in 19th Century Brazil

The flora naturalists attracted many travelers during the eighteenth and nineteenth centuries. Contact with nature has been recorded by travelers through stories and images that represent lived experiences in space and time determined by historical subjects. The aim is material and artistic production of two travelers of the nineteenth century – William John Burchell (1781-1863) and Auguste Marie François Glaziou (1828 - 1906) in Brazilian land and how observed and recorded the nature of space and Brazil. The iconographic sources were drawings and paintings made by Burchell and landscaping works were Glaziou. Found that travelers were expressed through various artistic languages as a reproduction of their lived experiences.
Keywords: Travelers. Iconography. Scientific illustration. Landscaping.

Isabel da Conceição Ribeiro Soares BASTOS

The Teresian Cycle by Josefa de Óbidos: an iconographic analysis

Several elements in the Teresian Cycle by Josefa de Ayala Romero (also known as Josefa de Óbidos) reveal an important attention to detail, as well as an unusual knowledge of facial details of Saint Teresa of Ávila. In this article, based on the investigation of our MA dissertation, we focus on a number of details of the aforesaid cycle, giving focus to the importance of the iconographic method that, in these cases, display also the theological knowledge and of literary and graphic sources of the artist and her possible workshop.
Keywords: Iconography. Hagiography. Josefa de Óbidos. Saint Teresa of Ávila.

Maria Helena Ochi FLEXOR

The Council of Trent and the first Constitutions of the Archbishopric of Bahia: sacred art´s "program" in Brazil

If we rescue the history of bahian religiosity, since the early eighteen century, it appears that the Crucified Christ, – as the Lord of Bomfim – the Virgin Mary, under various invocations, and the saints remain in the churches, or its dependencies in museums or private collections. The presence of these images in the form of painting or sculpture, in large or small, "rock" or dressing images, silver objects, furniture, relics and other representations, besides the architecture, showing a certain stylistic uniformity, but mostly devotional uniformity, which have direct explanation in the First Constitutions of the Archbishopric of Bahia. An attempt is here set up, in general terms, the relationship between artistic and architectural representations of Bahia, in the eighteenth century and the Constitutions, within the historical context, taking into account that the Brazil was born under the aegis of the Iberian culture, religiously inserted in the roman catholic

world, under the influence of regular religious orders – like the franciscans, carmelites and benedictines - and the Society of Jesus, of baroque art, which spread with the Counter Catholic Reformation, and under the dictates of the rules of the Council of Trent (1545-1563) whose titles, obeyed by the bahian Constitutions, forming a "program", followed throughout Brazil, not only because it imposed a new religious behavior, as in many cases, reaffirmed uses and ancient customs.
Keywords: First Constitutions of the Bahia Archbishop. Architecture, sculpture, painting, furniture programs. Devotions.

Francisco de Assis Portugal GUIMARÃES

Reliquary bust of St. Francis de Xavier: an iconographic and iconologic study

The Catholic Church for the safekeeping of certain saints' relics created reliquary busts. They are directly linked to worship and may, in their shape and decoration, express the styles of the period in which they were produced. The aim of this study is to analyze the art works represented by the reliquary busts of St. Francis de Xavier, based on the method created by Erwin Panofsky. The results reveal reliquary bust characteristics at the three levels of meaning enabled by this method to study a work of art: pre-iconographic, iconographic and iconological. It concludes that when the studied art object is subjected to the in-depth analysis afforded by the methods and concepts used by art history theorists, it reveals an inherent meaning that goes beyond its aesthetic frame of reference to explain the historical, cultural, religious, social and political aspects of the period in which it was produced.
Keywords: Art. Religion. Reliquary bust. Iconography. Iconology.

Sérgio Marcelino da Motta LOPES

From the Glory of Jacobina to Aricobé´s pains: indications on the artistic heritage of the franciscan missions in the hinterland of Bahia

Considering the description of the occupation processes of Brazilian Mediterranean lands and the development of the nuclei in these interior corners under the action aegis of the Franciscan Order, this article is, in time, a small contribution that pretends to shed light on the unique richness of the artistic heritage linked to the missions. The iconological approaches on remainders of this process initiated here, bring to light the concerned works themselves and a ware of the study possibilities of a still unknown acquis in its various dimensions, whether its own artistic and cultural, but also historical, historiographical and especially the heritage one.
Keywords: Franciscan missions. Spatiality. Iconography. Preservation. Bahia (Brazil).

COLOFÃO

Formato	16,5 x 24 cm
Tipografia	Garamond
Papel	Offset 90 g/m^2 (miolo)
Impressão e Acabamento	Gráfica Santa Marta
Tiragem	500 exemplares